

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ПОЛОЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

РОМАНО-ГЕРМАНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

В КОНТЕКСТЕ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

Международный сборник научных статей

Новополоцк
ПГУ
2011

УДК 811.1(045)
ББК 81.43-3я43

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

А. А. Гугнин – доктор филологических наук (отв. ред.);
Д. А. Кондаков – кандидат филологических наук (отв. ред.);
Т. А. Гордеенок – кандидат филологических наук;
Р. В. Гуревич – доктор филологических наук;
Г. Н. Ермоленко – доктор филологических наук;
Е. А. Зачевский – доктор филологических наук;
А. В. Коротких – кандидат филологических наук;
Н. Б. Лысова – кандидат филологических наук;
С. М. Лясович – кандидат филологических наук;
С. Ф. Мусиенко – доктор филологических наук;
М. Д. Путрова – кандидат филологических наук;
В. Д. Седельник – доктор филологических наук;
Л. Д. Синькова – доктор филологических наук;
В. А. Хорев – доктор филологических наук;
И. А. Чарота – доктор филологических наук

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

доктор филологических наук,
главный научный сотрудник ИМЛИ РАН
кандидат филологических наук, доцент кафедры
социально-гуманитарных дисциплин УО «ПГУ»

Л. И. Сазонова;
С. М. Сороко

Романо-германская филология в контексте гуманитарных наук : международный сборник научных статей. – Новополоцк : ПГУ, 2011. – 348 с.
ISBN 978-985-531-175-2.

Представлены статьи по актуальным вопросам романо-германской и славянской филологии, методологии литературоведческих и лингвистических исследований, методике вузовского и школьного преподавания гуманитарных дисциплин. Включены записи наиболее содержательных выступлений и дискуссий, прозвучавших на организованных кафедрой международных научных семинарах 2008 и 2009 гг., и справочные материалы для студентов.

Предназначен для преподавателей, аспирантов, магистрантов и студентов.

УДК 811.1(045)
ББК 81.43-3я43

ISBN 978-985-531-175-2

© Полоцкий государственный университет, 2011

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Настоящий сборник продолжает серию изданий кафедры мировой литературы и культурологии Полоцкого государственного университета, развивая основные принципы, положенные в основу научных сборников «Проблемы истории литературы» (Вып. 1–20, 1996–2008) и «Белорусская литература и мировой литературный процесс» (Вып. 1–2, 2005–2007). Как и в предыдущих наших изданиях, мы отдали предпочтение живому движению литературы и языка во времени перед умозрительными теоретическими схемами – это видно хотя бы по тематическому наполнению соответствующих разделов по истории литературы и языкознанию и их объему. При этом появление нового издания во многом связано с открытием в нашем вузе специальности «Романо-германская филология» и, как следствие, желанием очертить круг основных научно-методических задач, связанных с подготовкой филологов-зарубежников. Однако прагматическими резонами нововведения отнюдь не исчерпываются.

Откликаясь на вызовы времени, мы не могли обойти вниманием базовые методологические проблемы, встающие перед филологией в условиях интеграционных тенденций в науке и обществе. Как и зачем мы изучаем литературу и язык (на самых разных уровнях – от школьного и университетского образования до больших научных проектов)? как мы понимаем актуальность литературоведческого и лингвистического исследования? какое место в изучении языка занимает язык художественной литературы? как мы формируем категориальный аппарат своего исследования? Эти и другие вопросы были обсуждены на трех международных семинарах, проведенных кафедрой мировой литературы и культурологии в 2008 – 2010 годах: «Филологическая наука: история и современность, школы и методы, проблемы и перспективы» (Полоцк, 10–12.04.2008), «Романо-германская филология в контексте гуманитарных наук и проблемы подготовки специалистов» (Полоцк, 10–11.04.2009), «Историко-теоретическая база современных литературоведческих исследований» (Полоцк, 9–10.04.2010). Доклады на этих семинарах ученых из различных университетов и научных организаций Беларуси и России легли в основу многих статей, публикуемых в сборнике под рубрикой «Романо-германская и славянская филология: наука и вузовская специальность». Признаемся честно: не со всеми подходами, концепциями и оценками редколлегия согласна целиком (а иногда и в основном). Но мы видели свою задачу не в отборе близких нашим научным интересам идей, а в полном (насколько это было возможно) представлении всего спектра современной научной филологической мысли.

Поскольку ни один печатный вариант не способен учесть тонкостей живой мысли, особенностей устного выступления, комментариев к нему, замечаний и ответов на них, мы ввели новую рубрику – «Круглые столы». В ней размещены записи наиболее содержательных и оригинальных докладов и дискуссий вокруг них. Они подверглись незначительной стилистической правке, не затронувшей общего смысла и тональности высказываний.

Еще одной задачей настоящего издания является поиск эффективных средств постоянного обмена научной информацией и исследовательским опытом в изучении германских, романских и славянских (прежде всего, белорусского и русского) языков и литератур. Такое сотрудничество создает условия для взаимного внимания к проблемам национальной филологии и в итоге ведет к синхронизации и взаимодополняемости в родственных областях знания. Для улучшения и дальнейшего развития этого процесса приглашаем всех желающих поделиться аналитическими и критическими соображениями по поводу настоящего сборника либо отдельных идей и концепций, представленных в нем. Свои отзывы можно направлять по следующим адресам электронной почты:

alexgug@tut.by – Гугнин Александр Александрович
den100@tut.by – Кондаков Денис Александрович

либо оставлять на гостевой книге сайта кафедры мировой литературы и культурологии:
<http://mlik.comze.com/gb/book/index.php>.

РОМАНО-ГЕРМАНСКАЯ И СЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ: НАУКА И ВУЗОВСКАЯ СПЕЦИАЛЬНОСТЬ

С.Ф. Мусиенко (Гродно, ГрГУ им. Я. Купалы)

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В БЕЛАРУСИ: ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ И ПРЕПОДАВАНИЯ

Литература каждой страны и каждого народа является частью мирового эстетического пространства. И насколько значимо она представлена в этом пространстве, настолько и высок ее авторитет, настолько широка ее популярность и настолько она духовно востребована другими народами.

В этом, если можно так назвать, процессе следует выделить несколько факторов: исторический, связанный с представленностью литературы во времени; эстетический, свидетельствующий об «участии» национальной литературы в пополнении ее произведениями мировой сокровищницы, называемой мировой классикой; представительством конкретного произведения, конкретного автора, конкретной национальной литературы в культурах других народов. Немаловажна в этом случае и проблема эстетической памяти, или насколько долго сохраняется у человечества потребность в том или ином художественном явлении, воспринятом как классика его современниками. Эти явления и факторы существуют во времени и переживают серьезную эволюцию. Не секрет, что основой мирового литературного процесса является античность. Ее влияние прослеживалось и проследивается в развитии европейской, а позднее и всей мировой культуры, как прошлых эпох, так и современности.

Кроме этого, следует обратить внимание на главные критерии литературы: гармония, красота, нравственность. Все они заложены в древности и не случайно, что из сферы культуры и литературы они перешли во все другие области науки и жизни. Мы не знаем, когда и кем создавалась Библия, но уже в Ветхом Завете представлены те принципы существования человека, которые мы справедливо относим к вечным истинам, или божьим заповедям, позднее заповедям Христовым. Как бы ни менялся мир, какие бы уклады жизни ни побеждали, библейские заповеди всегда оставались образцами, а точнее критериями, по которым определялись и значимость жизни личности, и значимость жизни общества. Не случайно в университетских программах филологических специальностей читается самостоятельный курс «Традиции Библии в литературе» с обозначением ее (литературы) национальной принадлежности. Мне приходилось беседовать на эту тему с ксендзом – профессором Романом Кравчиком, который вел этот курс в Подлесской Академии и для студентов-полонистов в Гродненском университете. К нему на лекции приходили не только студенты, но и преподаватели, причем других специальностей. Что касается античности, то, как мне кажется, помимо основного курса, в нашей системе подготовки специалистов, особенно высшего уровня, должен быть непременно курс традиций античности и в мировой литературе, и в белорусской. Хочу отметить, что доцент нашего университета Д.Н. Лебедевич по этой проблеме пишет докторскую диссертацию и уже имеет разработанный курс лекций.

Работая над программой-минимум кандидатского экзамена по специальности «Литература народов стран зарубежья», я пришла к выводу в том, что, невзирая на то, какой период и какую национальную литературу изучает аспирант, во все программы по сдаче кандидатского минимума должны входить вопросы по трем основополагающим курсам: литературы античности, средневековья и Возрождения в свете их традиций и влияния на культуру последующих эпох. Эти же спецкурсы должны органически входить как обязательные и в вузовские программы Беларуси, поскольку эстетические традиции Библии и литератур античности, средневековья и Возрождения обогащают культуру всех цивилизованных и приобщающихся к цивилизации народов мира.

Сокровищница мировой классической литературы, естественно, пополняется все новыми ценностями, являя собой эффект воронки: вход с широкой стороны, а выход – с узкой, поскольку весь арсенал произведений «просеивается» временем. «Испытания временем» выдерживают немногие авторы и произведения. Ценностей непреходящей мировой значимости сравнительно немного. Ценностей национальных гораздо больше. Это понятно: они бывают популярными в среде своего народа, но порой очень мало выходят на уровень мирового внимания. И это не потому, что у таких произведений художественный уровень ниже. Скорее в них в большей степени отражены факторы эстетические, свойственные народу автора произведения. Классический пример – творчество Пушкина в России, Янки Купалы – в Беларуси, Тараса Шевченко – в Украине, А.Р. Лесажа – во Франции, Гриммельсгаузена – в Германии и т.д. Это не значит, что названные писатели не переводятся и не издаются за рубежом. Все это есть, но они в большей степени презентуют менталитет и образно-художественные факторы своего народа, а не трансформируются, а точнее не перевоплощаются в образную систему других народов. Они остаются «русскими», «белорусскими», «французскими» в литературах других народов.

Немаловажную роль играет и историческая судьба народа. В этом плане трагическими примерами служат ирландцы, давшие миру великого *английского* драматурга Дж.Б. Шоу, украинцы – великого *русского* писателя Н.В. Гоголя, а какая дискуссия на многие годы развернулась вокруг национальной принадлежности А. Мицкевича... Обостренность чувства национальной принадлежности и самоидентификации у народов, долгое время живших в условиях национального притеснения и отсутствия государственности, объяснима. Все они, получив свободу и государственность, в первую очередь обратились к решению национальных проблем, в том числе и в области культуры. В качестве примера может служить Польша, в которой в течение первых десяти лет после обретения независимости наблюдался закат литературы с исторической проблематикой не только других народов, но даже и своего. Общество интересовали только *собственные проблемы, современная действительность – пробудившаяся Польша*. Не случайно в польской науке и в литературоведении появляется понятие *ускоренного развития культуры*. В Беларуси автором этой концепции был В.А. Коваленко. В какой-то мере это стало причиной усиленного внимания к проблемам развития национальной литературы и недооценка значимости мировой литературы.

Приведу цитату из письма, помещенного на сайте ВАК, автором которого является И.А. Чарота.

«Несколько хуже, – отмечает автор, – обстоит дело с диссертациями по зарубежным литературам. Они, как правило, представляют собой монографические очерки творчества, с акцентированием отдельных аспектов... выбор как имен, так и аспектов случаен; в любом случае, с потребностями белорусской науки, равно как и культуры в целом, он связи не имеет».

Какие же темы автор считает наиболее важными для Беларуси? Читаем: «... первоочередные по важности для отечественной науки темы, связанные с восприятием творчества классиков мировой литературы (Данте, Петрарки, Шекспира, Лопе де Вега, Гете и др.) в Беларуси».

Бесспорно, эти авторы важны. И об их творчестве написано в мире неисчислимое количество трудов. Однако есть проблема современного их прочтения, которая по-своему неисчерпаема и заслуживает внимания. А как же с новыми именами в мировой литературе и их бытованием в эстетическом сознании белорусского народа и в белорусской науке в том числе? Ситуация тревожная, поскольку все это привело к изменению отношения к зарубежной литературе в школах и вузах страны. Отмечу, что во всей системе просвещения и высшего образования резко сократилось количество часов по литературоведческим дисциплинам в целом, но особенно по истории зарубежных литератур.

В документе ВАК нет различия между двумя совершенно разными литературоведческими науками: исследованиями в области истории *национальных литератур*, в данном случае народов стран зарубежья и *компаративистикой* – сравнительным литературоведением, имеющим свои особенности и принципы исследования.

И как можно сравнивать по значимости для нашего белорусского народа, скажем, Данте и Маркеса, Гете и Бальзака, Булгакова и Сартра или Набокова. Я не смогу ответить на вопрос, кто из них более важен, поскольку каждый по-своему обогатил и мировую классику, и национальные литературы. Мировой литературный процесс должен присутствовать в науке о литературе каждого народа. Проблемно-тематические и эстетические запреты могут привести культуру «запрещающей» страны к научной изоляции, а это путь не только к научной самоизоляции, но и к смерти самой науки. Наша эпоха, которую справедливо называют эпохой глобализации, имеет две взаимоисключающие особенности: она дает возможность изучения процессов культуры всего человечества, это эпоха открытости. Благодаря информационным возможностям, контактам, различного рода форумам ученых и знаниям языков, любое открытие становится международным достоянием. Вспомним такие явления как неореализм, магический реализм, драма абсурда, которые, появившись в творчестве отдельных писателей, в течение нескольких лет стали мировым достоянием культуры. К сожалению, в орбиту внимания ВАК не попали ни Бютор, ни Ионеско, ни Маркес, ни Набоков. А как же белорусскому литературоведению без них? Защита национальной культуры не может осуществляться запретом достижений других народов, тем более в эпоху глобализации, таящую опасность нивелировки национальных культур. Исследуя проблемы культуры других народов, белорусские ученые не только постигают их особенности, но и представляют свое видение другой культуры, демонстрируют *белорусский* подход к ней.

Презентация нашего народа в эстетическом сознании мира или других народов определяется не только исследованиями белорусской литературы. Это *бесспорно* очень важно и это направление должно быть *приоритетным*, но важно и другое. О нас узнают и нами интересуются те народы, литературу которых будут изучать *белорусские ученые*. Это закон сообщающихся сосудов. По этому же закону должна развиваться концепция многоуровневости системы обучения и подготовки кадров высшей квалификации. В нашей стране сложилась по сути критическая ситуация и с подготовкой кадров, и с преподаванием зарубежной литературы в вузах. В стране, расположенной в центре Европы, имеющей сотни договоров о сотрудничестве, в том числе и в области литературы, всего *три* доктора наук по специальности 10. 01. 03 – литература народов стран зарубежья. Зато многие ученые получили «двойной гриф»: специалистов по отечественной и зарубежной литературам. Спрашивается, на каком основании? За этим

следует проблема научного руководства. Вижу в этой области три опасности. Руководят аспирантами-зарубежниками русисты как литераторы, так и лингвисты. Кроме того, руководят аспирантами и не получившие должного опыта доценты. По требованиям ВАК достаточно после защиты написать *три* статьи в рецензируемый журнал и руководитель кандидатской диссертации готов. А ведь сколько диссертаций на Совет по защите было представлено с элементарно *неправильной* постановкой задачи.

Вызывает тревогу и качество лекций по истории зарубежной литературы в белорусских вузах. Скажем, в Гродненском университете на специальностях русской филологии и романо-германских языков курсы по истории зарубежных литератур читают русисты и белорусисты. Показателен факт, что в старейшем (после БГУ) Гомельском университете только 3 апреля 2009 года была защищена первая диссертация по зарубежной литературе (Т.В. Кузьмич). Так кто же все годы существования университета вел занятия и читал лекции по зарубежной литературе? В лингвистическом университете разрешается руководство диссертациями по зарубежной литературе доцентам-лингвистам. Результаты бывают плачевными и с постановкой задачи, и с элементарным невладением аспирантами даже общепринятыми литературоведческими терминами. Хочу отметить, что этот недостаток почти типичен для аспирантов лингвистических специальностей, которые на уровне аспирантуры хотят превратиться в литературоведов. Они на свой лад и по своему разумению переводят литературоведческую терминологию из иностранных источников, которую порой очень трудно понять и соотнести с терминологией общепринятой в русском и белорусском литературоведении.

Сколько же такому кандидату наук нужно будет времени и сил, чтобы овладеть системой *литературоведческого* анализа, понять особенности развития зарубежной литературы в историко-методологическом аспекте и понять значение специальных терминов. Будь у них квалифицированные и подготовленные руководители, и послушай они нормальный лекционный курс в вузе, все было бы сделано в университете и аспирантуре.

В сложной ситуации оказалось преподавание зарубежной литературы в связи с начавшимся повальным сокращением часов, с одной стороны – в стандартах, с другой – с дидактическими безобразиями и своеволием администрации учебных структур в вузах.

Оставляет желать лучшего и состояние классического наследия мировой литературы на белорусском языке, даже в масштабах вузовской программы. Переводов классики и прошлых эпох, и современности на белорусский язык явно недостаточно. Большинство текстов художественной литературы студенты читают на русском языке. Это относится и к общему курсу «Истории зарубежной литературы», и к спецкурсам. Конечно, никто не отнимает права выбора одного из государственных языков – русского или белорусского. Однако, если независимое государство, а таковым является Беларусь, претендует на национальную роль в мировом культурном пространстве, то его народ обязан иметь на своем родном языке классическое достояние человечества, как это принято не только в странах многовековой цивилизации, но и во многих приобщающихся к ним, скажем, африканских государствах.

Особую обеспокоенность вызывает чтение курсов национальных зарубежных литератур в белорусских вузах. Чаще они читаются на русском языке в безобразно сокращенном виде. Почему-то считается, что язык другого народа можно изучить без нормального изучения литературы. И филологу-специалисту по иностранным языкам достаточно курса литературы в часовом выражении – 60 или 100, плюс 30 часов страноведения и столько же истории народа изучаемой страны. По языку основной курс составляет более 1000 часов, и к нему же примыкают языковедческие дополнительные дисциплины в щедром часовом выражении. Где же пропорция в подготовке филолога-специалиста по языку и по литературе?

Исходя из опыта зарубежных вузов, которые успешно готовят филологов, следовало бы и Беларуси учесть, что литература – предмет не только эстетический, но и воспитательно-патриотический, исторический, психологический и философский. Поэтому следует учесть его основополагающую значимость в формировании молодого поколения. В связи с вышеуказанной обеспокоенностью за судьбы молодого поколения следует:

1) увеличить в учебных планах количество часов по литературоведческим наукам, особенно в цикле мировой литературы, и улучшить качество ее преподавания в первую очередь обеспечивая вузы высококвалифицированными специалистами; 2) на специальностях по зарубежным филологиям вести занятия на языке изучаемой страны по всем предметам профессионального цикла; 3) обеспечить квалифицированное, соответствующее специальности 10. 01. 03 – литература народов стран зарубежья – научное руководство аспирантами; 4) подумать, нужны ли двойные грифы белорусоведам и русистам и стоит ли им руководить аспирантами-специалистами по зарубежной литературе; 5) создать координационный совет, который бы не только корректировал темы, но и утверждал научных руководителей аспирантам согласно их (руководителей) профессиональной квалификации.

Е.А. Леонова (Минск, БГУ)

**РОМАНО-ГЕРМАНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ
В БЕЛОРУССКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ:
СОСТОЯНИЕ И ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ**

2009 год для кафедры зарубежной литературы Белорусского государственного университета был юбилейным: ровно 70 лет назад, в 1939 году, она начала свою деятельность как составная часть кафедры русской и мировой литературы и ровно 65 лет назад, в 1944 году, стала самостоятельной структурной единицей филологического факультета БГУ. В сохранившихся архивных материалах, содержащих сведения о функционировании кафедры на начальном этапе, с 1944 по 1954 год, она проходила под разными названиями: кафедра западноевропейской литературы, кафедра мировой литературы; в 1954 году стала называться кафедрой зарубежной литературы. За прошедшее время кафедрой руководили такие ученые, как испанист, кандидат филологических наук Д.Е. Факторович; замечательный знаток западноевропейских литератур (и – прежде всего – бельгийской и французской), кандидат филологических наук Б.П. Мицкевич, известный богемист и компаративист, доктор филологических наук, профессор И.В. Шабловская. С 2002 году кафедру возглавлял специалист по английской литературе, кандидат филологических наук В.В. Халипов. С конца 2010 года исполняющим обязанности заведующего кафедрой назначена кандидат филологических наук, доцент А.М. Бутырчик.

В течение полувека, вплоть до середины 1990-х годов, кафедрой было сделано во всех отношениях немало, при том что это было весьма нелегкое для нее время. Защитить диссертацию в самой Беларуси не имелось возможности – в республике не было совета соответствующего профиля; защищались преимущественно в Москве (в Институте мировой литературы и Институте славяноведения и балканистики АН СССР, в МГУ), позднее – еще и в Санкт-Петербурге. Не всегда, но часто российские ученые были и научными руководителями наших соискателей, оппонентами же – исключительно российские литературоведы. Опубликоваться аспирантам тоже, по большому счету, можно было скорее в России или в Украине, нежели у себя дома; едва ли не исключением был «Вестник БГУ», который должен был предоставлять площадь для аспирантских материалов, в том числе по зарубежной литературе. Прекрасно знаю все это по собственному опыту; помню недоумение ученого секретаря совета по защита диссертаций в ИМЛИ имени М. Горького АН СССР, принимавшего у меня документы к защите: почему при достаточно обширной общесоветской географии публикаций – от Киева и Одессы до Нижнего Новгорода – столь скуден перечень работ, вышедших в собственно белорусских изданиях?

О том, что необходимость открытия факультета или отделения романо-германской филологии назрела, речь шла довольно давно. Во всяком случае, об этом говорили члены нашей кафедры, в частности, на всесоюзном семинаре-совещании, состоявшемся на базе БГУ в 1981 году. Но со всей очевидностью разрыв между должным и имеющимся уровнями разработанности многих направлений отечественной филологии предстал с развалом СССР. Как раз к тому времени кафедра начала последовательно и интенсивно работать над созданием цикла учебных пособий, которые в совокупности охватывали бы зарубежную литературу от античности до современности. С 1986 по 1998 год вышло шесть учебных пособий по зарубежной литературе и хрестоматия по зарубежной литературе XX века.

В начале 1990-х годов представители нашего факультета посетили ряд университетов России, включая МГУ им. М.В. Ломоносова, с целью изучения практики преподавания в них цикла дисциплин романо-германской филологии. Кстати говоря, именно в середине 1990-х белорусское образование в его филологическом (литературоведческом) ракурсе, наконец, повернулось лицом к европейскому и мировому литературному опыту; даже школьные программы по белорусской литературе отныне предусматривали ее контекстуальное, пусть весьма скромное, изучение, чему предшествовали достаточно бурные дискуссии ученых высшей школы, учителей-словесников, методистов. В БГУ созданы были кафедра славянских литератур (1993; в течение трех лет она называлась кафедрой славистики), в состав которой вошли и выпускники аспирантуры при нашей кафедре, и кафедра классической литературы (1995), обеспечивать учебный процесс которой, пока там не были подготовлены собственные кадры, тоже помогала наша кафедра. Появилась возможность защищать диссертации по литературам зарубежных стран в самой Беларуси – при БГУ был открыт совет соответствующего профиля, работающий уже несколько сроков.

В 1995 году было, наконец, открыто и отделение романо-германской филологии; с этим событием начался качественно новый этап в деятельности нашей кафедры и, без преувеличения, в истории белорусской филологии. Подготовка на отделении романо-германской филологии ведется по четырем специальностям: английский язык и литература, итальянский язык и литература, немецкий язык и литература, французский язык и литература. Причем первые два набора были в определенном смысле уникальными: подготовка специалистов осуществлялась по двум специальностям – по одному из иностранных языков и литературе и по белорусскому языку и литературе. Понятно, что благоприятная почва для работы в новом

направлении (точнее, направлениях) на кафедре имела. Тем не менее – с учетом, что вся нагрузка по преподаванию дисциплин романо-германской филологии литературоведческого цикла легла именно и только на кафедру зарубежной литературы и при этом на ней же оставалась вся прежняя нагрузка по преподаванию общего курса зарубежной литературы на всех отделениях (включая то же отделение романо-германской филологии), труд нас всех ожидал поистине тяжелейший. Прежде всего были созданы секции по национальным литературам, каждую из которых курировал тот или иной опытный член кафедры, специалист по соответствующей литературе. Как оказалось впоследствии, функции этих секций были и остаются очень важными; в первую очередь, это, разумеется, функции организационного порядка, вплоть до налаживания и поддержания межкафедральных связей (у себя на факультете с кафедрами соответствующих языков), межвузовских и даже межнациональных. Главное же, перед каждой секцией стояла задача создания высококачественных учебных программ по национальным литературам. Внутри каждой секции между преподавателями в соответствии с их специализацией и научными интересами состоялось распределение лекционных курсов. Были сформированы авторские коллективы по написанию программ. Программы были подготовлены достаточно оперативно, хотя изданы далеко не сразу по причинам, не зависящим от кафедры. Как мне представляется сегодня, может быть, это было и к лучшему: от года к году они в некоторой степени менялись, шлифовались, происходила их корреляция с определенными реалиями действительности, вплоть до такой элементарной, как наличие в библиотеках художественных текстов (не будем упускать из виду, что поначалу интернет в этом смысле еще не играл такой роли, как сегодня; впрочем, и сейчас даже в электронных ресурсах можно найти отнюдь не все совершенно необходимые тому же, например, германисту произведения Гофмансталя, Гауптмана и других авторов). На сегодняшний день программы в большинстве своем изданы, получили положительные внешние коллегиальные и индивидуальные рецензии, некоторые имеют статус типовых; в частности, программа по истории немецкой литературы, для которой мною, например, написаны последние три раздела, посвященные, соответственно, литературному процессу в немецкоязычных странах во второй половине XIX – начале XX веков, в первой половине XX века и во второй половине XX – начале XXI веков. При этом последний раздел представляет собой почти пособие, настолько он получился основательным – ввиду почти полного отсутствия собственно учебников и учебных пособий по истории немецкой (немецкоязычной) литературы последних десятилетий. Параллельно адаптировалась к новому отделению (и, разумеется, к новой ситуации) программа общих курсов зарубежной литературы (кстати, эта программа тоже имеет статус типовой), разрабатывались новые спецсеминары и спецкурсы. Правда, семинаров и сегодня, как мне представляется, недостаточно – во всяком случае, для студентов-германистов, даже с учетом небольших наборов на эту специальность. Сейчас для студентов, изучающих немецкую литературу, работают два семинара, одним из которых, посвященным поэзии Германии и Австрии, руководит доцент Г.В. Синило, другим – «Немецкая проза XX века в контексте мировой литературы» – я (кстати, работать в этих семинарах могут и студенты других отделений факультета). Читаются спецкурсы «Беларуска-нямецкія літаратурныя ўзаемасувязі ў XX стагоддзі», «Гёльдерлин и его традиции в немецкой поэзии XX века», «Магический реализм в немецкой литературе», «Философия и поэтика немецкого экспрессионизма», «Гофман и Ян Баршчэўскі: тыпалогія творчасці».

Помимо лекционных курсов по национальным литературам, для студентов отделения романо-германской филологии разработаны курсы «Мифология романо-германских народов», «История зарубежной критики», «Теория и история мировой культуры», «Библия и культура». Читался и очень необходимый, на мой взгляд, пропедевтический курс «Введение в специальность», который в настоящее время, к сожалению, исключен из учебной программы. На выпускном курсе студенты отделения романо-германской филологии слушают, помимо нескольких спецкурсов, обобщающий курс по специализации, по которому сдают государственный экзамен. В последнее время, надо заметить, к имевшимся специальностям добавилась еще одна – «Восточная филология» (китайский язык и литература), в обеспечении учебного процесса по которой кафедра также принимает активное участие.

Разумеется, преподаватели кафедры максимально используют в своей работе результаты собственных научных исследований и творческой деятельности. Все это время на кафедре велась и ведется интенсивная подготовка научно-педагогических кадров – как для себя, так и для других вузов республики. Только в последние годы успешно защищены и утверждены ВАК подготовленные на кафедре кандидатские диссертации, посвященные творчеству М. Фриша, Г. Гессе, И. Бахман, В. Вулф, Т.С. Элиота, Э. Паунда, Дж. Джойса, Гюисманса, Романа Гари, Л. Стерна, французскому литературному либертинажу, типологии творчества Дж. Стейнбека и Кузмы Чорного, Кнута Гамсуна и М. Горького, английской литературной утопии и др. Между тем вопросов и проблем в преподавании романо-германской филологии остается немало. Не буду говорить о проблемах, типичных для всех «зарубежников» и даже «незару-

бежников» (например, о периодизации курсов, об их выстраивании при ограниченном количестве отведенных лекционных и практических часов и др.), остановлюсь лишь на нескольких достаточно специфических вопросах. Первый я бы условно сформулировала как вопрос сведения/разведения общих курсов зарубежной литературы и курсов национальных литератур соответствующих периодов. В тех и других читать приходится, в сущности, одних и тех же авторов; при этом, как известно, общие курсы читаются для всего потока студентов отделения романо-германской филологии, а курсы национальных литератур, естественно, по специальностям. Представить, например, курс лекций по истории немецкой литературы первой половины XX века без экспрессионизма, без Т. Манна с его «Доктором Фаустусом», Г. Манна и Л. Фейхтвангера с их исторической прозой, Б. Брехта с «эпическим театром», Г. Гессе со «Степным волком» и «Игрой в бисер», Э.М. Ремарка с его романами о «потерянном поколении», без великих австрийцев Ф. Кафки, Р. Музиля, Э. Канетти немисливо. Но точно так же немислим без них общий курс зарубежной литературы. Следовательно, при небольшом количестве лекционных часов (на курс – 20 часов, то есть 10 лекций) преподаватели, повторю, читают студентам одних и тех же писателей, при этом у того же германиста остается мизер времени, чтобы дать представление о таких явлениях и фигурах, которые в силу разных причин вряд ли будут востребованы в общем курсе зарубежной литературы (например, о немецком представительстве в дадаизме и сюрреализме, о прозе А. Дёблина, о фрейдовской технике свободных ассоциаций и ее использовании в немецкоязычных литературах и прочем). Не читать перечисленных выше гениальных немецких художников слова? Согласитесь, их отсутствие в курсе для германистов будет выглядеть по меньшей мере нонсенсом; в пору будет ставить вопрос о профессионализме лектора. Знаю случаи, когда коллеги, читающие ту или иную национальную литературу, прибегают к согласованию тематики лекций с преподавателем зарубежной литературы: можешь не читать того-то и того-то, у тебя останется больше времени, например, на ту же немецкую литературу. Разумеется, в междисциплинарных связях смысл есть; тем не менее подобного рода «согласование» считаю совершенно неприемлемым. И не потому, настоятельно это подчеркиваю, что в таком случае в большей степени дублируются «мои», то есть немецкие авторы, – как раз этому я была бы только рада: больше будут студенты слышать – больше будут знать. Все дело в том, что курс зарубежной литературы как раз для того и предназначен, чтобы германисты, помимо немецкой литературы, получили представление о великих французских, итальянских, английских писателях, а англисты, помимо английской, еще и о великих немцах и т.д. У нас же получается замкнутый круг.

Идеально было бы и общие курсы зарубежной литературы читать по специальностям, а не для всего потока, но надеяться на подобную «роскошь» нереально по причине сугубо прагматического характера: потребуются дополнительные учебные часы, а кто их нам даст? Возможно, выход в том, чтобы для каждой специальности национальная литература читалась одним преподавателем в контексте зарубежной литературы; в таком случае дополнительные лекционные часы можно было бы почти снивелировать часами на консультацию и экзамен (вместо двух экзаменов принимался бы один, общий).

Есть и проблемы, возникающие в некотором смысле искусственно, от непродуманности определенных шагов. Так, несколько лет назад возникла проблема комплектования спецсеминаров по литературам специализаций. Более чем успешно перед этим функционировавшие семинары оказались на грани закрытия. Это было связано с тем, что языковые кафедры получили право присваивать выпускникам своих спецсеминаров еще и специальность (помимо общей для всех) «переводчик». Все студенты в одночасье загорелись желанием (точнее, возможностью) без особых хлопот стать переводчиками, решив, видимо, что теперь-то останется выбирать, как минимум, между работой в ООН и работой в Евросоюзе. А если серьезно, то дело даже не в нашей кафедре (на которой, разумеется, студенты работают не только с переводами, но и с оригинальными текстами, исследуют в своих курсовых и дипломных художественный язык литературных произведений, сопоставляют переводы и оригиналы, многие сами пробуют себя в переводе); дело еще и в том, что образовался кричащий, абсурдный дисбаланс: наборы осуществляются на язык и литературу, а выпускающими оказываются только языковые кафедры. Правда, как уверяет руководство деканата, подобный дисбаланс со всеми вытекающими из него последствиями будет в текущем учебном году устранен, и запись «переводчик» будет делаться в дипломах всех выпускников отделения романо-германской филологии. Разумеется, потребуется некоторая корректировка тематики литературоведческих спецсеминаров.

Безусловно, есть и другие проблемы (в их числе создание учебников и учебных пособий по английской, немецкой, итальянской, французской литературам; введение белорусского литературно-культурного компонента в практику преподавания дисциплин романо-германской филологии; сотрудничество со средней школой и т.д.), что, впрочем, вполне закономерно: ни один живой процесс без них не обходится. Главное, что проблемы эти решаемы и решаются.

О МЕТОДАХ ИССЛЕДОВАНИЯ СРЕДНЕВЕКОВОЙ МИСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Средневековую визионерскую литературу анализировать сложно – в каком-то смысле труднее, чем мистическую философию. Во-первых, мистическая философия – как бы ни был сложен ее понятийный аппарат – никогда не претупает исторические и логические пределы мысли. У визионера же задача как раз противоположная: переступив через любые пределы, выразить невыразимое. Конечно, мистик подчинен исторической и логической причинности, но он не признает эту подчиненность, ибо он воспринимает себя вне исторического времени, вне земного пространства. Во-вторых, у визионеров немало лиц, не получивших образования, поэтому способ их мышления, их язык не отличается единообразием. Безусловно, материал внутреннего мистического опыта, обретая литературную форму, неизбежно проходит внутреннюю обработку, которая в какой-то степени стирает его единичность, но определенный ее остаток не может не сохраняться. В-третьих, задача исследователя осложняется неясностью литературного и эпистемологического статусов тех сочинений, к которым он обращается. Трудно установить, какова мера объективной или даже субъективной истинности авторов, приложимы ли к ним методы, традиционные для истории культуры и литературы.

Отечественная наука заложила основы для исследования подобных произведений. Ученые (Л.П. Карсавин, П.М. Бицилли, А.Я. Гуревич, В.М. Жирмунский, М.М. Бахтин и другие) рассматривали творчество мистиков в широком культурно-историческом и литературно-историческом контекстах. По такому же пути шли немецкие исследователи жизни и творчества Мехтильды во второй половине XIX века, как и их последователи в XX веке (Г. Нойман, К. Ру, М. Шмидт, А.М. Хаас и другие). Благодаря усилиям нескольких поколений ученых из исторического и литературного небытия вышла фигура выдающегося поэта-мистика XIII века Мехтильды Магдебургской.

Наше исследование творчества Мехтильды Магдебургской также строилось в двух планах: историко-культурном и историко-литературном. Все, что в сочинении Мехтильды Магдебургской не укладывалось в норму или явным образом ей противоречило, давало основания для анализа если не характера, то границ средневековой личности. То же, что обеспечивает ее книге необходимую степень научной, литературной коммуникативности, рассматривалось с точки зрения ее соотнесенности со средневековой жанровой типологией.

В основе исследовательской модели, построенной на этих методах, лежит понимание видения как сообщения о непосредственно пережитом опыте встречи мистика с Богом, сообщение, записанное либо самим духовидцем, либо его доверенными лицами. При таком подходе основное внимание уделялось многообразию типов провидческого переживания, анализу устойчивых образов. С другой стороны, скрупулезно изучались биографии самих харизматических личностей, устанавливались связи между реальностями их жизни и видениями.

Иной взгляд на проблему был предложен германистами уже в 1950–60-е годы. Ученые (Г. Кунц, В. Бланк), занимавшиеся в своих диссертациях житийной литературой, созданной монахинями в женских монастырях Германии, предложили рассматривать видение как составную часть средневековой агиографической литературы. Этот вывод лег в основу концепции З. Ринглера, изложенной им в диссертации «Житийная литература и книги откровений в средневековых женских монастырях» [1, S. 14; 172; 175–177], вызвавшей большой резонанс. На симпозиуме германистов, посвященном западноевропейской мистике (Энгельберг, 1984), собравшем исследователей всего мира, говорилось о «новой ориентации» в средневековой женской монашеской литературе, вызванной данной работой. Однако, как показали и симпозиум, и последующие публикации, речь идет о гораздо большем – о переориентации в подходе к средневековой мистической литературе в целом. Все вышеизложенное заставляет внимательно подойти к теоретическим положениям З. Ринглера.

З. Ринглер является бескомпромиссным сторонником феноменологического метода, основу которого составляет понимание текста из его внутренней структуры. Другими словами, текст постигается из «самого себя», вне связи с какими бы то ни было предпосылками – культурно-историческими, психологическими, социологическими, биографическими. Анализируя житийную и мистическую литературу XIV века, он делает вывод, что жития монахинь имели своим содержанием «не опыт мистического переживания... а мистическое наставление», они создавались не мистиками, сообщающими под напором чувств о своих видениях, а образованными монахинями для того, чтобы дать интересное поучение в жанре легенды, близком и понятном средневековому человеку [1, S. 14].

Последовательно проводя принцип «литературности» откровения, З. Ринглер приходит к заключению: текст откровения никак не «привязан» к живой, конкретной личности провидца. Он всего лишь некий литературный прием, «литературная конструкция». Подтверждением «литературной конструкции» для него является наличие топики, повторяющихся мотивов, сходных ситуаций. К ним относятся:

открытие провидцем (провидицей) своего особого дара; сомнение и колебание в исполнении предназначенной Богом миссии; само отношение «сестра-монахиня – ее духовник», «приказ записать видение», то есть повеление, исходящее от Небес или от духовника; непонимание, а иногда враждебность и преследование со стороны окружающих [1, S. 172; 175–177; 484].

Данное направление размышлений З. Ринглера нашло наибольшее число сторонников среди германистов. Уже упоминавшийся нами симпозиум по западноевропейской мистике прошел, можно сказать, под знаком этих идей. Его участники отказались обсуждать вопрос о связи текста откровения с непосредственным опытом. «Можно говорить лишь о тексте, но не о том, какой опыт лежит в его основе» – таково было мнение, высказанное в дискуссии по докладам о немецкой женской мистике и поддержанное участниками этого научного собрания [2, S. 475]. Показателен и другой факт. Исследователи, утверждавшие в своих выступлениях на симпозиуме, что за видениями стоит конкретное чувственное переживание, в ходе дискуссии меняли свою точку зрения. Так, у Урзулы Петерс, анализировавшей писания мистика Кристины Эберт, сначала не было сомнений относительно того, что часть текста, написанная от первого лица, принадлежит самой провидице, которая «фиксирует в письменной форме свои мистические переживания и божественные наставления» [2, S. 403]. Однако в дальнейшем У. Петерс отказалась от собственного «наивного истолкования» и пришла к выводу, что пассажи в Ich-Form могут быть «литературным приемом редактора», составлявшего жизнеописание ясновидицы [2, S. 472].

Подобный подход положен в основу и дальнейших публикаций У. Петерс, в частности, ее книги «Религиозный опыт как литературный факт», где анализ литературного текста проводится без всякого соотношения с реальным опытом (видением) мистика. Результаты ее размышлений таковы: даже постановка «вопроса об отношении аутентичного опыта и его литературной фиксации... исторической реальности и литературного вымысла (фикции), видимо, таит в себе опасность» [3, S. 190 – 191]. В таком случае, утверждает У. Петерс, игнорируется жанровая специфика данных произведений. Раскрывая свой основной тезис, она останавливается, в частности, на взаимоотношении женщин-мистиков с их духовниками, учеными монахами, помогавшими им в написании. В интересующем нас аспекте – сотрудничестве Мехтильды с ее духовным отцом Генрихом Галленским – ее заключение следующее: совместная деятельность женщины-мистика с упоминаемым в ее книге духовником, которому в научной критике отводится важная роль консультанта по теологическим вопросам и редактора написанного, является «скорее мифом», созданным литературоведением. Духовник и весь связанный с ним комплекс мотивов относится к топике «приказа писать», литературному приему, использованному Мехтильдой в ее произведении [3, S. 125; 128; 129].

Подведем некоторые итоги. Да, сторонники чисто литературного подхода к тексту мистика поднимают актуальную и сложную проблему «разведения» личности автора и его произведения; они справедливо выступают против такой интерпретации литературного творчества, в основе которой лежит абсолютная идентичность лирического ролевого «я» и личности автора, биографии художника и созданного им текста. Действительно, анализ, строившийся на такого рода теоретических основаниях, зачастую оставлял в стороне жанровую специфику, структуру художественного произведения. Не подлежит сомнению и то, что игнорирование жанровой специфики средневековой религиозной словесности искажало как общую картину литературного развития той эпохи, так и само восприятие отдельных произведений. В применении к средневековой литературе это выливалось, например, в попытке реконструировать детальное описание жизни Вальтера фон дер Фогельвейде, исходя только из его песен. Уместно также напомнить остроумную критику, высказанную историком средневековой культуры А.Я. Гуревичем в адрес писателей, пытающихся видеть св. Брендана о странствиях на тот свет «прочитать... как навигационное руководство», и использовать свидетельства святого в качестве доказательства «доколумбовых открытий Америки» [4, с. 75].

Безусловно, верны замечания сторонников литературного прочтения текстов и относительно топик (повторяющихся мотивов, образов, ситуаций), которую авторы видений заимствуют у своих предшественников. Нельзя отрицать и дидактических, назидательных целей таких повествований. Очевидно и оформление видений в суверенный литературный жанр. Однако прямолинейное следование принципу «вычитывания» смысла только из структуры текста, последовательное вычленение средневековой религиозной литературы из историко-психологических связей своего времени и, как следствие, принципиальное игнорирование выводов историков культуры и историков религии снижает ценность собственно литературного анализа и приводит к односторонним выводам.

Покажем это на основной проблеме – на соотношении в видении непосредственного опыта и литературной традиции. То, что видения находятся в русле определенного направления средневековой религиозной литературы, а стало быть, подпитываются традицией; то, что данные тексты воспроизводят определенный набор образов, – факт неоспоримый. Однако является ли наличие топик проявлением только литературного вымысла, фикцией? Историки культуры, изучающие ментальность средневекового человека, не дают положительного ответа на данный вопрос. Напротив, они подчеркивают особую роль

«клишированного мышления», традиции для средневекового мировосприятия в целом, поэтому «стереотипная форма, которую принимали видения у разных авторов, была, собственно, единственным возможным способом их описания и осознания... (курсив мой. – Р. Г.), ибо... сам визионер... не мог не облечь свои видения в знакомые ему традиционные образы» [4, с. 11]. Вот почему нельзя с уверенностью утверждать, что имена визионеров – фикция, что и они, и обстоятельства полностью выдуманы, что многократно встречающиеся ссылки на свидетелей – «тоже не более как «литературный прием» [4, с. 10]. Таково мнение отечественного исследователя.

Обратимся к другому авторитету в данной области – Э. Бенцу. Э. Бенц детально исследует воздействие всех основных форм традиции на видения: а) через Библию; б) литургию; в) догму (учение). Отмечая «глубокую внутреннюю взаимосвязь между видением и традицией», ученый подчеркивает (а затем убедительно показывает на конкретных примерах), что образное мышление ясновидца «использует образный и символический язык, точно так же сформированный древней тысячелетней традицией, как это имеет место... с человеческим языком» [5, S. 443]. Особое место Э. Бенц отводит Библии, ибо христианское мышление принципиально ориентировано на Священное Писание не только как на основной источник откровения, но и христианского воспитания. Именно в процессе христианского религиозного образования – а иного в средневековье не существовало – библейские символы и образы оставляли наиболее глубокие следы в юных восприимчивых душах. Благодаря Библии, подчеркивает Э. Бенц, «в нашем подсознании уже лежит наготове огромная универсальная сокровищница образов, образных композиций и процессов, которые в определенный момент могут из подсознания подняться наверх и появиться, ослепленные светом нового, более высокого смысла, заряженные новым смысловым содержанием» [5, S. 444].

Воздействие психологического фактора поддерживалось в средневековье общей духовной атмосферой эпохи, тем стержневым направлением, что на протяжении пятнадцати веков культивировалось католической церковью. Речь идет об экзегезе, истолковании Священного Писания, учившем за каждым его словом находить тайный, внутренний духовный смысл. Литургия и религиозное учение довершали усвоение, делали мир образов привычным и обыденным. Каждодневное повторение, «закрепление» их во время церковной службы и обучения способствовали тому, что впоследствии ясновидец «подтягивал» свой собственный мистический опыт до церковно признанного канона и использовал традиционные библейские формы религиозного переживания и видения в качестве модели и масштаба. Литературная зависимость топоса является таким образом, по Бенцу, абсолютно естественной ситуацией видения. Он считает «принципиальным заблуждением» отказывать видению в подлинности, считать его лишь «литературой» только потому, что оно существует в рамках традиции [5, S. 443].

Остановимся еще на одном тезисе приверженцев анализируемой теории. Он состоит в обосновании необходимости полного пересмотра литературоведческих концепций мистической средневековой литературы в силу того, что все они строятся на очень «ненадежной базе». Их фактическая основа не только весьма скудна, пишет, например, У. Петерс, но и «явно ничем не подкреплена». Сказанное У. Петерс относится к Мехтильде Магдебургской, но его можно дополнить за счет материала, касающегося и других мистиков. Жалобы исследователей на наличие пробелов в фактической информации о средневековой литературе справедливы. На них указывает каждый историк литературы, поэтому бесполезной является и проверка фактического фонда, на котором строятся теоретические основы современных исследований по средневековой мистической словесности. Однако «инвентаризация», проведенная У. Петерс, приводит к весьма проблематичным выводам. «Дело не в том, – пишет У. Штермер в своей рецензии на работу У. Петерс, – что у доведенного до отчаяния исследователя отнимают всякую надежду с помощью допустимых для доказательства фактов получить какую-то законченную картину. Дело в том необоснованном оптимизме, что с помощью свидетельств иного рода можно подняться на более высокую ступень исторической истинности»¹.

Как было показано, все критические возражения в этой дискуссии шли со стороны смежных с германистикой наук, что не было случайным. Немецкий историк средневековой культуры П. Динцельбахер, давший наиболее обстоятельную критику анализируемой теории, видит две причины ее «перегибов». Одна из них состоит в неоправданно расширительном толковании выводов, сделанных З. Ринглером на основе небольшого количества источников, появившихся в ограниченном литературно-географическом пространстве и в определенном временном отрезке (XIV век). Это житийные и визионерские писания монахинь из доминиканских монастырей, расположенных на юге Германии. В сравнении со всей религиозной словесностью такого направления в Германии и Западной Европе, охватывающей период с XII по XIV века, она представляет собой скорее «особый случай в европейском развитии» [7, S. 316]. П. Динцельбахер не оспаривает необходимость поиска германистами метода, адекватного предмету исследования. Он с пониманием относится к их стремлению освободиться от крайностей позитивистско-психологического подхода к художественному произведению. Однако П. Динцельбахер считает

¹ См. рец.: [6, S. 188].

неправомерным при любом способе рассмотрения полностью изымать мистическую литературу из культурно-исторического контекста эпохи, иначе имеет место упрощенный способ рассмотрения, чрезмерно акцентируется только одна тенденция [7, S. 314].

Работы наиболее последовательных поборников данной теории, которые были приведены выше, убеждают нас в справедливости выводов П. Динцельбахера. Нет никаких оснований заниматься «узким спецификаторством», анализировать литературу «через голову культуры», что противоречит самой природе литературы, являющейся неотъемлемой частью культуры. Эта мысль принадлежит М.М. Бахтину, предупреждавшему об опасностях, таящихся в розысках «единоспасающего метода» в такой молодой науке, как литературоведение: «Оправданны и даже совершенно необходимы разные подходы, – подчеркивал ученый, – лишь бы они были серьезными и раскрывали что-то новое в изучаемом явлении литературы...» [8, С. 329; 331].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ringer, Siegfried. Viten und Offenbarungsliteratur in Frauenklöstern des Mittelalters: Quellen und Studien / S. Ringer. – München: Artemis, 1980.
2. Abendländische Mystik im Mittelalter: Symposium Kloster Engelberg 1984 / hrsg. von Kurt Ruh. Stuttgart: Metzler, 1986.
3. Peters, Ursula. Religiöse Erfahrung als literarisches Faktum: Zur Vorgeschichte und Genese frauenmystischer Texte des 13. und 14. Jahrhunderts / U. Peters. – Tübingen: Niemeyer, 1988.
4. Гуревич, А.Я. Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков: Труды по знаковым системам. VIII. К 70-летию академика Дмитрия Сергеевича Лихачева / А.Я. Гуревич // Учен. записки Тартус. ун-та. Тарту, 1977. Вып. 41.
5. Benz, Ernst. Die Vision: Erfahrungsformen und Bilderwelt / E. Benz. – Stuttgart: Ernst Klett, 1969.
6. Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge: Bern [u.a.]: Europäischer Verlag für Wissenschaft. 1993. Nr. 1.
7. Dinzelbacher, Peter. Mittelalterliche Frauenmystik / P. Dinzelbacher. – Paderborn [u.a.]: Schöningh, 1993.
8. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979.

Ю.Л. Цветков (Иваново, ИвГУ)

СОВРЕМЕННАЯ СТРАТЕГИЯ ГЕРМАНСКОЙ ФИЛОЛОГИИ: ОТ МОДЕРНА К МОДЕРНИЗМУ

Литературоведческая стратегия в отечественной науке традиционно начинается с понятия «модернизм» и ограничивается хронологическим развитием литературы: от модернизма к постмодернизму. При этом термин модернизм, чрезвычайно важный для культуры всего XX века, предстает искусственно привнесенным в складывающуюся культурную ситуацию, которая характеризовалась динамичным развитием художественных, литературных и иных направлений. При рассмотрении стратегии германской филологии: от модерна к модернизму и постмодернизму – устанавливается генетическая связь с другим важным понятием – модерном, термином, изобретенным немецким романтиком Фридрихом Шлегелем (die Moderne) в противоположность уже существовавшему понятию античности (die Antike). Неологизм «модерн», возникший в ранних статьях Ф. Шлегеля, оставался невостребованным почти целое столетие, приобретя в конце XIX века искусствоведческое толкование, а в конце XX века модерн оказался точкой отсчета новой литературоведческой стратегии.

В последнее десятилетие российское гуманитарное знание стремится к выдвижению концептуально сильных научных проектов, которые могли бы конкурировать на мировом рынке идей. Особое внимание уделяется переходным периодам, зонам «повышенного риска», для которых характерна неопределенность доминант литературного процесса: «Лишь последующее развитие литературы позволяет ответить на вопрос, в каком направлении произошел переход, внутри же периода он ощущается как некая неясность, повышенная изменчивость, заметная аморфность большого числа явлений» [1, с. 10]. В постперестроечное время появилась также возможность обратиться к опыту современной западной, в данном случае, к философско-эстетической мысли на немецком языке. В ней существование глобальных теорий (по Ж.-Ф. Лиотару «метанарраций») хотя и проблематично, поскольку ставится под сомнение сама целесообразность масштабных теоретических проектов, но все-таки возможно. Без усвоения отечественной наукой базовых ориентиров зарубежной культурологии, таких как модерн, не могут быть заложены основы для обобщающих начинаний многих исследовательских проектов.

Для отечественного гуманитария понятие модерн ассоциируется с периодом развития мировой культуры 80–90-х годов XIX века и начала 1900-х годов, прежде всего, со стилем модерн, а также с

архитектурой, живописью и прикладным искусством модерна, ставшими общеупотребительными терминами в российском искусствознании. Их объединяет стилевая доминанта, то есть формальная категория, «ибо она означает общность пластического языка, общность художественной формы» [2, с. 28]. «Стиль модерн» в искусстве охватывает почти все европейские национальные культуры: во Франции и Бельгии – ар нуво, в Германии – югендстиль, в Австрии, Чехии, Польше – стиль сецессион, в Англии – новый стиль, в Италии – стиль Либерти, в Испании – модернизм, в США – Чикагская школа.

Стиль модерн не был единым художественным направлением, а объединял множество различных стилевых течений, противостоящих академическому историзму и эклектизму: «... в целом модерн несет на себе груз прошедшего времени – особенно всего XIX века. Он «утомлен» тем, что зародилось раньше и видоизменялось на своем пути, – романтизмом, панэстетизмом, поисками красоты» [2, с. 25 – 26].

Утратив к середине XIX века свое важное качество – синтетичность, искусство вновь выдвигает идеал жизнестроения, провозглашенный ещё Фридрихом Шиллером в «Письмах об эстетическом воспитании» (1795). Известный искусствовед Д.В. Сарабьянов подчеркивает «своеобразную эстетическую автократию», которая захватила все области художественного творчества на рубеже XIX–XX веков и стала модой, проникая в массовое сознание: «красота и её непосредственный носитель – искусство – наделялись способностью преобразовывать жизнь, строить её по некоему эстетическому образцу, на началах всеобщей гармонии и равновесия. Художник – творец красоты превращался в выразителя главных устремлений времени» [2, с. 62]. Эстетически завоевывая все стороны жизни человека, его быт и среду обитания (своеобразный «стиль жизни»), во многом руководствуясь идеями романтизма (синтез натурального и условного), символизма (преображение реальности) и заметно активизируя историческую и культурную память (европейскую и восточную), модерн создал новые флореальные, органические, геометрические формы в области архитектуры, живописи и декоративно-прикладного искусства. Например, во флореальном течении искусства модерна «копировались природные формы, прежде всего растительные, с подчеркиванием их динамики, движения, роста – линии выходящих, волнистых растений: лилий, камыша, цикламенов, ирисов» [3, с. 335].

Стиль модерн оказал влияние на некоторые содержательные стороны и принципы организации художественного текста, во многом определяя характер иконографических и стилистических заимствований. Ярко выраженное орнаментальное начало стиля модерн воздействует на композицию и стиль художественного текста. Так, например, отмеченные выше элементы флореальной орнаментики приобретают в тексте произведений Оскара Уайльда (1854–1900) «декоративную, стилеобразующую функцию, участвуют в создании атмосферы. Выстраивание пространственной модели сада, откликающейся в зависимости от контекста новыми смыслами, обнажает установку автора на выявление семантической многоплановости мотива. В произведениях модерна трактовка пространства "становится не реально-предметной, а, скорее, ассоциативной" (Д.В. Сарабьянов), отсюда отсылка к различным культурным пластам» [4, с. 161–162].

В отличие от искусствоведческого толкования термина и его сходного бытования в области литературоведения модерн в культурном сознании носителей немецкого языка представляет собой ключевой феномен, обозначающий эпоху и идеологию. Он имеет направленное развитие и перманентно предопределяет своеобразную систему координат постмодернизма. Макроэпохальное значение модерн приобретает при диахроническом рассмотрении дискурса культуры. Сущностным моментом при этом оказывается характер внутренних связей, одновременно и противоположно направленных в контексте различных периодов развития модерна, рассматриваемых нами как микроэпохи. Эти относительно самостоятельные и не столь продолжительные во времени фазы модерна легитимно упорядочиваются, стабилизируются и создают различные концептуальные парадигмы, имеющие, например, в литературе традиционные дефиниции: романтизм, реализм, символизм, импрессионизм и т.д. Их синхронистическая самобытность создается оригинальными микроэпохальными концептами мира и человека.

Произвольность конструкта интерпретатора заметно проявляется, во-первых, в широко дискутируемой проблеме зарубежной культурологии о точке отсчета, например, литературного модерна. Немецкие философы Вальтер Беньямин (1892–1940) и Теодор Адорно (1903–1969), немецкий эстетик Гуго Фридрих (1904–1978) и французский гуманитарий Ролан Барт (1915–1980) связывают появление модерна с духовным кризисом после 1848 года. Немецкие литературоведы Ганс Зедльмайр, Герт Маттенклотт и Сильвио Виетта фиксируют зарождение модерна со времени после поражения Великой французской революции и крушения рационалистической идеологии.

Во-вторых, неясной остается принадлежность к модерну многих известных писателей XIX и XX веков. У В. Беньямина, Т. Адорно и Г. Фридриха имя Генриха Гейне (1797–1856) прочно ассоциируется с модерном. Для Адорно первым романом модерна является «Воспитание чувств» (1869) Гюстава Флобера (1821–1880). Лирика Гуго фон Гофмансталя для Г. Фридриха не относится к современной поэзии, а его же новелла «Письмо лорда Чэндоса Фрэнсису Бэкону» (1902), свидетельствующая о кризисе языка отправления письма, признается эпохальным документом литературного модерна. Если для Г. Фридриха модерн

представляет собой «антиромантическое движение», то для литературоведов К.Х. Борера и Х. Зедльмайра он непосредственно воплощает романтические идеи.

В-третьих, Т. Адорно считает примечательным признаком модерна отдаленность его от реализма, напротив же, американский философ Фредерик Джеймисон (р. 1934) и немецкий литературовед С. Виетта рассматривают реализм в рамках модерна [5, S. 1287]. Таким образом, противоречивость и многообразие точек зрения в восприятии ценностного статуса модерна, несмотря на обилие различных концептов и сравнительных штудий, определяют остроту современных дебатов на эту тему, неисчерпанность которой могла бы стать для отечественных исследователей широким и самостоятельным проблемным полем.

Этимология слова модерн отсылает нас к поздней античности. Образованная от латинского слова *modo* (только что, сейчас) форма имени прилагательного *modernus* (одновременный, теперешний, новый) зафиксирована в конце V века у Геласиуса [6, S.5]. В XV веке во французском языке в обиход вошло слово *moderne* со значением новый, свежий, модный. Немного позже это слово было зафиксировано в английском языке и обозначало происходящее сейчас. Лишь в XVII веке *modern(e)* заимствуется из французского языка в немецкую словесность, а его смысл тесно соприкасался со значением модный. В европейском культурном обиходе слово модерн широко бытовало благодаря «Спору древних и новых», который возник в 1687 году между Шарлем Перро (1628–1703) и Французской Академией. Как известно, в поэме «Век Людовика Великого» Перро выразил сомнение в авторитете античных писателей и противопоставил им новую французскую литературу. Хотя Перро не удалось отстоять свои идеи, и он склонился к компромиссному решению, дискуссионный характер спора привел к дальнейшим историческим завоеваниям. Они выразились в признании равноправия различных эпох, каждая из которых может быть по-своему оригинальна. Понятие модерна предвосхищает, по мнению Г.-Р. Яусса, новое историческое сознание Просвещения, а партия современных во главе с Перро высказала мысль о прогрессе, которую работали естественные науки [6, S. 29].

Наиболее интересной работой по эстетическому дискурсу модерна можно считать исследование Г.-Р. Яусса «Штудии по эпохальному изменению эстетического модерна». В эстетике как определенной области знаний, обособившейся в середине XVIII века в трудах немецкого философа Александра Готлиба Баумгартена (1714–1762), наиболее яркой страницей, считает Яусс, был рубеж XVIII и XIX веков, двойственный характер которого предвосхитил Жан-Жак Руссо (1712–1778) в знаменитых трактатах 1750 и 1754 годов. Вера в прогресс и триумф просвещенного разума обнаруживает после поражения Великой Французской революции свою оборотную сторону – наступающее отчуждение от рациональной философии и общественной активности. Прогресс одновременно являл потенциал свободы и реальность эксплуатации человека. Руссо тем самым выразил, по мнению Яусса, магистральную проблематику модерна: обнаруживающиеся расхождения ожиданий личности и конкретного опыта её реальности, которые закреплялись в эстетике и художественном творчестве. В стремительно меняющемся мире эта черта становится свойством общественного сознания. Великая французская революция, считает Яусс, перерезала ленточку между прошлым и настоящим европейского человека и способствовала появлению проектов «эстетической революции» раннего немецкого романтизма, в котором формулируются основные идеи модерна как идеологии в трудах Ф. Шиллера и Ф. Шлегеля [7, S. 82 – 89].

Иоганн Фридрих Шиллер (1759–1805), противопоставляя в известном трактате «наивную» и «сентиментальную» поэзию (1796), во многом предвосхитил пути развития современных идей в эстетике. Он ставил вопрос, была ли сентиментальная поэзия завоеванием или потерей естественного природного начала. Современная поэзия для него означала «искусственное состояние природы», в котором раздвинулось всё, что было ранее целостным. Преодолеть самоотчуждение, по Шиллеру, возможно лишь в искусстве. Поэтому современный сентиментальный век для него – это век утрат и век искусства. Тем самым Шиллер постулирует важную роль эстетического сознания, доминирующего вплоть до постмодернизма [8, S. 437 – 439].

Фридрих Шлегель (1772–1829) в статье «Об изучении греческой поэзии» (1797), в которой впервые появился неологизм модерн, современную эпоху – современную – определяет тем, что в ней теряются претензии на объективность и вера в «чистые законы». На месте объективности античности появляется субъективное и «интересное» – кратковременное, незаконченное и преходящее состояние, в котором царит хаотичность и происходит некий слом, по словам Шлегеля, «эстетическая революция». Неотъемлемые признаки модерна – фрагментарность и переоценка всех прежних поэтических ценностей. Для Шлегеля модерн – это определенная эпоха, получающая смысл не потому, что она находится в оппозиции к древним, а потому, что в переходное время место объективного занимает субъективное начало [9, S. 45 – 48, 203 – 308]. В представлении романтика эстетика присутствуют черты, предвещающие важные черты постмодернистской эстетики. Неслучайно поэтому некоторые критики находят в Шлегеле прямого предшественника постмодернизма [10, S. 141 – 160].

Новый эстетический прорыв модерна, считает Яусс, знаменует программное стихотворение «Зона» цикла «Алкоголи» (1913) Гийома Аполлинера (1880–1918), в котором поэт прощается со старым

миром прошлого, чтобы прокламировать красоту городской цивилизации и искусство индустриального общества. По оценке Яусса, Аполлинер основывает новую эстетику симультанизма: разрозненных обрывков и их монтажа, аналогом чего может служить кубистическая (П. Пикассо, Ж. Брак, Х. Грис) и орфическая живопись (Р. Делоне, Ф. Купка). Эпатирующее начало модерна проявляется здесь в самоотчуждении распавшегося на части субъекта, который воспринимает фрагменты-воспоминания о своей жизни как встречу с чужим «я». Потеря целостного опыта, который не могут воскресить отрывочные воспоминания, а также попытка ухватить утраченную идентичность в погоне за «потерянным временем» (М. Пруст) представлены в «Зоне» многоголосием отчужденного субъекта. Первые коллажи Пабло Пикассо (1881–1973) могут рассматриваться как своеобразная иллюстрация к стихотворению Г. Аполлинера [10, S. 216 – 256].

С. Виета, профессор университета в Хильдесхайме, предлагает концепцию немецкоязычного литературного модерна. Глубокий кризис сознания западного человека после Великой французской революции, считает Виетта, убедительно эксплицируется в произведениях Фридриха Гёльдерлина, йенских романтиков, Генриха фон Клейста, Георга Бюхнера, Фридриха Ницше, Гуго фон Гофмансталя, Райнера Марии Рильке, Роберта Музиля, Франца Кафки, Ингеборг Бахман, Томаса Бернхарда и Петера Хандке. Литературный модерн, по мнению Виетта, начинается с появления самостоятельных утопических художественных концепций мира и человека, в которых вначале достаточно робко, а затем всё сильнее звучат критические голоса недовольства и неприятия по отношению к научно-техническому и социально-экономическому развитию общества, которое своими разумными доктринами и силой власти ограничивает природную полноценность и свободу волеизъявления человека, превращая его в однобокую, ограниченную и ущербную конструкцию рационального антропоцентрического мышления [11, S. 10].

Первым шагом раннего модерна С. Виетта считает обособление формального языка и стремление к утверждению автономности литературы, которая пока ещё не отграничивается от действительного мира защитными теориями «чистого искусства», но становится утопической ради примирения человека с собой и природной средой. Кризис современного сознания адекватно проявляется и в языке. Специфическими средствами иронии, пародии, сатиры, эстетикой безобразного и фрагментарностью литературный модерн участвует в процессе деконструкции традиционной метафизики и теологии. Конституирующей чертой модерна как макроэпохи выступает его принципиальная оппозиция к философскому рационализму и общественному цивилизационизму. По мнению С. Виетта, «все центральные проблемные узлы литературного модерна уже запрограммированы в историко-философских началах раннего модерна», в частности в новелле йенского романтика Вильгельма Генриха Вакенродера (1773–1798) «Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Йозефа Берглингера» (1797), в которой автор утверждает, что прекрасное в искусстве и, прежде всего, музыке можно постичь только чувством [11, S. 11].

Итак, макроэпохально модерн эксплицируется как исторически и саморефлексивно сложившийся культурный феномен, появившийся более двухсот лет тому назад в западноевропейских странах. Модерн – это ожидаемое и необходимое для функционирования культуры явление, возникшее первоначально из понятий современности, новизны и моды и сохраняющее имплицитно этот основополагающий смысл, не ограничиваясь им. Модерн в понимании одних современных исследователей служит перспективой модернизации общества, и поэтому такой проект остается открытым (Ю. Хабермас), для других модерн представляет собой историко-философскую и литературно-художественную категорию как специфическое мироощущение, наиболее полно выражающееся в отчуждении человека в мире рациональной упорядоченности и общественного угнетения. Формами их неприятия становятся современные философия, эстетика, литература и искусство с их воплощением идеи автономности личности и её самоопределения. По точному замечанию Т. Адорно, «"модерн" определяется общественным образом в результате конфликта с производственными отношениями и внутриэстетически, путем отказа от уже использованных и устаревших приемов художественной техники» [12, с. 53]. В модерне не существует ничего умеренного и усредненного. Это энергия, распространяющаяся на критическое восприятие как природного мира и социума, так и средства художественной выразительности, формы, техники или языка. Модерн радикализируется в своем развитии путем отрицания наступающего цивилизационизма до форм неприятия и разрыва с ним. Модернизм в таком контексте представляет собой термин, сложившийся как аналог современных инноваций с начала XX века. Его можно рассматривать в контексте развития макроэпохального модерна как период наиболее смелых и удачных экспериментов писателей, художников и композиторов XX века, начиная с Марселя Пруста, Джеймса Джойса, Франца Кафки, Пабло Пикассо, Василия Кандинского, Арнольда Шёнберга, Альбана Берга и других. Модернизм принципиально не принимает одномерную и конечную картину мира и раз и навсегда данного человека. По авторитетному мнению А.М. Зверева, модернизм противостоит «принципу репрезентации»: «Для модернизма характерно пристрастие к изображению действительности как хаоса и абсурда; личность чаще всего описана в контексте её отчужденности от социума, законы которого ею воспринимаются как непостижимые, алогичные и иррациональные. Ситуация отчуждения, с которой человек сталкивается и в общественной, и в

частной жизни, постоянно убеждаясь в невозможности реального взаимопонимания и диалога с другими, порождает комплекс "несчастливого сознания", воссозданный во многих наиболее значительных произведениях модернизма, начиная с творчества Ф. Кафки» [13, стб. 568].

Современное отечественное литературоведение, обходясь, большей частью, без термина модерн, предполагает наличие подготовительной эпохи модернизма, а именно романтизма, в котором обнаруживаются многие сходные идеи, мотивы и жанры. Поиски отечественными литературоведами новых подходов в изучении романтизма привели к концепции, в которой художественные явления XIX века рассматриваются как явления «романтической эпохи» в широком смысле (М.В. Толмачёв, М.И. Бент, И.В. Карташова, Д.Л. Чавчанидзе, С.Н. Зенкин). Такое понимание романтической эпохи, в которой начинают складываться предмодернистские тенденции, можно с полным правом назвать «модерным».

Модерн не отрицает сложившиеся исторические литературные и художественные направления и школы, так называемые «измы». Многие из них обнаруживают современные или даже постмодернистские черты, которые могут вскрываться сразу и скандально или спустя много лет. Исследовательская парадигма макроэпохи модерна в немецкоязычных странах предполагает изучение качественно различных исторических микроэпох, развивающихся во всей диахронно-синхронной сложности, дискурсивной динамике, начиная с раннего модерна: романтическая эпоха XIX века, зрелого (или исторического) модерна: рубеж XIX–XX веков, модернизма (или классического модерна) в общепринятом в нашей культурологии понимании и постмодернизма: последняя треть XX века. Таким образом, отвечая на вопрос: «Романтизм или ранний модерн?», выстраивается новая литературоведческая стратегия, эксплицитно проявившаяся под конец прошлого века с целью саморефлексивной организации литературно-эстетических феноменов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Луков, В.А. Теоретические основы истории литературы / В.А. Луков // История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. – М., 2003.
2. Сарабьянов, Д.В. Модерн. История стиля / Д.В. Сарабьянов. – М., 2001.
3. Власов, В.Г. Стили в искусстве / В.Г. Власов. – СПб., 1995. Т.1.
4. Ковалева, О.В. О. Уайльд и стиль модерн / О.В. Ковалева. – М., 2002.
5. Bürger, P. Moderne / P. Bürger // Fischer Lexikon Literatur. – Frankfurt a. Main, 1997.
6. Freund, W. Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters / W. Freund. – Köln; Graz, 1957.
7. Jauss, H.R. Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne / H.R. Jauss. – Frankfurt a. Main, 1989.
8. Schiller, F. Über naive und sentimentalische Dichtung / F. Schiller // Philosophische Schriften. Erster Teil. Bd. 20. – Weimar, 1962.
9. Schlegel, F. Über das Studium der griechischen Poesie / F. Schlegel. – Godesberg, 1947.
10. Behler, E. Friedrich Schlegels Theorie des Verstehens: Hermeneutik oder Dekonstruktion? / E. Behler // Die Aktualität der Frühromantik. Paderborn, 1987.
11. Vietta, S. Die literarische Moderne: Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard / S. Vietta. – Stuttgart, 1992.
12. Адорно, Т.-В. Эстетическая теория / Т.-В. Адорно. – М., 2001.
13. Зверев, А.М. Модернизм / А.М. Зверев // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. – Стб. 566– 571.

Т.В. Кудрявцева (Москва, ИМЛИ РАН)

О КОНЦЕПЦИИ КОЛЛЕКТИВНОГО ТРУДА «ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ГЕРМАНИИ: XX ВЕК» (В ДВУХ ТОМАХ): МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ

Цель настоящего труда – создание в рамках жанра академической истории литературы целостной и объективной картины литературного процесса в Германии XX века. Авторский коллектив, который помимо специалистов ИМЛИ РАН представлен ведущими германистами России, работающими в различных научно-образовательных учреждениях страны (Н.С. Павлова, Е.А. Зачевский, А.А. Гугнин, Г.В. Якушева, А.И. Жеребин, В.Г. Зусман, Н.Т. Рымарь, В.А. Пронин и другие), рассматривает изучение основных периодов и направлений литературного процесса в Германии XX века как органическое продолжение и переосмысление той гигантской работы, которая была проделана учеными ИМЛИ АН СССР, и увенчалась выходом в свет коллективных трудов «История немецкой литературы»: в 5 томах под общей редакцией Н.И. Балашова, 1962–1976; «История литературы ФРГ» под редакцией И.М. Фрадкина,

1980; «История литературы ГДР» под редакцией А.Л. Дымшица, 1982. Их достоинством было рассмотрение литературного процесса в широком историко-культурном контексте, включающем философию, идеологию, политику, а также в тесной связи с важнейшими событиями общественной жизни. При этом главное значение придавалось исследованию проблематики и поэтики конкретных художественных явлений и анализу творчества отдельных писателей.

Актуальность труда определяется тем, что рассмотрение литературного процесса в выше-названных академических трудах было доведено до середины 1970-х годов. В связи с этим перед отечественной германистикой встала задача осмыслить особенности литературного развития в конце XX века. В рамках данного труда также предпринята попытка наметить контуры вхождения немецкой литературы в новую фазу на рубеже XX–XXI веков. Ее полное осмысление – задача будущих поколений исследователей.

В целом труд представляет собой обобщающее исследование, в котором в полном объеме представлены итоги развития отечественной германистики последней трети XX века, что позволяет, учитывая предшествующий опыт отечественной и зарубежной германистики, дополнить картину литературного развития и переосмыслить многие явления литературы Германии всего XX века. Прежде всего, речь идет об авторских историях немецкой и немецкоязычной литератур (Е.А. Зачевский: «Зеркала времени. Очерки немецкоязычной литературы второй половины XX века», 2005; В.А. Пронин «История немецкой литературы», 2007; Е.А. Леонова. Немецкая литература XX века. Германия. Австрия: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2010) и коллективных историях западно-европейских литератур, предусматривающих рассмотрение литературного процесса и в немецкоязычных странах («Зарубежная литература XX века» под редакцией Л.Г. Андреева, 1996, 1999; «История литератур Восточной Европы после второй мировой войны» в 2-х томах под редакцией В.А. Хорева, 1995–2001; «История западноевропейской литературы: Германия. Австрия. Швейцария» под редакцией А.Г. Березиной, А.В. Белобратова, Л.Н. Полубояриновой, 2005; «Очерки по истории зарубежной литературы XX века» в 2 частях под редакцией Т.А. Шарыпиной, В.Г. Новиковой, Д.В. Кобленковой, 2005, 2008). Их цель – восполнить пробел, образовавшийся в академической науке, главным образом, исходя из запросов высшей школы.

В 2000-е годы появились коллективные труды, монографии и авторские истории литературы, в которых предпринята попытка по-новому осветить творчество отдельных авторов, особенности тех или иных художественных явлений и целых направлений, а также периодов в истории немецкоязычной литературы. Это – «Энциклопедический словарь экспрессионизма» под редакцией П.М. Топера (2008), «Studia Germanica: Немецкоязычная литература XIX–XX веков в современных исследованиях: Неконфронтационный диалог. Памяти профессора, доктора филологических наук Антонины Васильевны Русаковой» (ответственный редактор А.Г. Березина, 2004), «Модерн. Модернизм. Модернизация: Нормы и казусы в европейской культуре на рубеже XIX–XX веков. Россия, Австрия, Германия, Швейцария» (ответственные редакторы Н.С. Павлова, О.В. Павленко, 2004), «Поэтика и история: литература Австрии и Германии XIX–XX веков. Сборник к юбилею профессора Ады Геннадьевны Березиной» под редакцией А.В. Белобратова, Л.Н. Полубояриновой, Т.А. Федяевой (2007); монографии Т.А. Шарыпиной «Античность в литературной и философской мысли Германии первой половины XX века» (1998), Г.И. Родиной «Зудерман и Россия: рецепция творчества в культурном пространстве рубежа XIX–XX веков» (2004), Е.М. Лукиновой «Концепция человека в малой прозе Э. Вихерта» (2008), Н.Я. Надеждина «Эрих Мария Ремарк: "Время любить"» (2008), **В.В. Старикова** «Сопротивление как художественно-философская категория прозы Петера Вайса» (2008), Н.В. Пестовой «Случайный гость из готики: русский, австрийский и немецкий экспрессионизм» (2009), В.Д. Седельника «Дадаизм и дадаисты» (2010), Т.В. Кудрявцевой «Арно Хольц: революция в лирике» (2006), Н.В. Пестовой «Немецкий литературный экспрессионизм (Екатеринбург, 2004), Е.А. Зачевского «"Группа 47": Страницы истории литературы ФРГ 1947–1949 годов» (2001), «"Группа 47": Страницы истории литературы ФРГ 1950–1953 годов» (2004), «"Группа 47". Страницы истории литературы ФРГ. 1954–1957 годов» (2007), Т.Н. Андреюшкиной «Этапы развития немецкого сонета» (2006), Т.Н. Васильчиковой «Драматургия Ханса Хенни Янна» (2005), И.В. Третьяковой «Современная литература Германии» (2006), «Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм» под редакцией В.Ф. Колязина (2008) и другие.

Немецкая литература XX века всеобъемлюще (за исключением последнего периода после воссоединения Германии) исследована немецкими учеными. В числе наиболее известных трудов по истории немецкой литературы – «Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart» (In 9 Bdn., hrsg. von Helmut de Boor, Richard Newald, Beck Verlag: München, 1949–2004); «Deutsche Literaturgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart» (In 12 Bdn., hrsg. von Erika von Borries und Ernst von Borries, Deutscher Taschenbuch Verlag: München, 1991–1998); «Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. (In 12 Bdn. hrsg. von Rolf Grimminger, Hanser; Deutscher Taschenbuch Verlag: München, 1980–1999); «Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart (begründet von Helmut de Boor und Richard Newald: C.H. Beck, München, 1971–1994); «Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe»

(von Wolfgang Emmerich, Aufbauverlag: Berlin, 2007), «Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte» (In 10 Bdn., hrsg. von Horst Albert Glaser, Rowohlt: Reinbek, 1980–1991), «Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart» (von Fritz Martini, Komet: Köln, 2003) и другие. Период после воссоединения подвергнут наиболее детальному рассмотрению в седьмом издании «Истории немецкой литературы: от истоков до наших дней» под редакцией В. Бойтина («Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart» von Wolfgang Beutin, Metzler: Stuttgart; Weimar, 2008) и в «Истории немецкой литературы» в четырех томах В. Бортеншлагера и Э. Бреннера (Deutsche Literaturgeschichte von Wilhelm Bortenschlager und Emil Brenner. In 4 Bdn. Leitner: Wien, 2007) а также во 2 томе «Истории немецкой литературы под редакцией Б.А. Съеренсена («Geschichte der deutschen Literatur», in 2 Bdn., hrsg. von Bengt Algot Sørensen, C.H. Beck: München, 1995–2009). Тем не менее, в немецкой германистике до сих пор не создано фундаментального труда, целенаправленно освещающего историю литературы Германии XX века.

Нельзя не отметить, что в Германии отсутствует методология и практика создания фундаментальных историко-литературных трудов, аналогичных отечественным академическим изданиям. В немецком литературоведении, как правило, сложилась практика исследований, посвященных либо отдельным эпохам, литературным направлениям и писателям, либо, трудов, отражающих сугубо субъективный взгляд авторов на литературный процесс и создающих собственные версии истории немецкой литературы, либо рассматривающих эту историю под тем или иным углом зрения.

В настоящем труде в полной мере учитываются достижения немецких исследователей, проделавших огромную работу по анализу конкретных литературных явлений и по осмыслению литературного процесса в целом. Тем не менее, принципиальное отличие данного труда от историко-литературных исследований немецких ученых состоит, во-первых, в системно-комплексном подходе к изучению материала, во-вторых, в силу естественного взгляда «извне» – в большей степени отстраненности от объекта исследования и в максимально возможной объективности анализа. Это предполагает включение в методологию исследования компаративистского инструментария, который позволяет учитывать достижения отечественной литературоведческой школы. Авторы труда исходят из того, что в России сложился иной канон немецкой литературы, чем в немецкоязычных странах. Речь идет как о корпусе произведений, предлагаемых для изучения в ВУЗах и для исследования в академической среде, так и об ассортименте книг немецких авторов, предлагаемом российскими издательствами широкой читающей публике. Классический пример специфичности российского канона немецкой литературы – непреходящая популярность творчества Э.М. Ремарка или особая роль Г. Гессе и Т. Манна в сознании многих российских читателей и литературоведов. Нельзя не отметить и факт приобщения отечественных германистов старшего и среднего поколения к немецкой литературе через произведения Г. Фаллады, Л. Франка, Л. Фейхтвангера и других. В своё время выбор произведений для чтения и исследования во многом определяли идеологические факторы – этим объяснялась особая роль литературы ГДР в учебных программах по германистике. Этим обусловлен, например, повышенный интерес к творчеству К. Вольф, который до сих пор присутствует в отечественной германистике. Лишь в 1980–90-е годы наметился поворот в сторону изучения модернизма (Г. Бенн, А. Дёблин, Х.Х. Янн, Г. Грасс) и постмодернизма (Х. Мюллер, П. Зюскинд, Б. Штраус).

Своей спецификой обладает и методология литературоведческих исследований в России. Традиционно в российской германистике большую роль играет биографический, культурно-исторический и феноменологический метод. Нельзя не отметить особую роль таких отечественных теоретиков как А.Н. Веселовский, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман и других. Многие германисты испытали на себе также большое влияние социологического метода. С другой стороны, ряд литературоведческих методов в изучении немецкоязычной литературы мало востребован. Это относится к психоаналитическому методу, постструктуралистским подходам, квин-исследованиям и так далее.

Новые подходы к истории немецкой литературы XX века были довольно основательно подготовлены и проработаны в исследованиях таких германистов старшего поколения как А.В. Михайлов, А.В. Карельский, С.С. Аверинцев, Д.В. Затонский и других. В последние годы в отечественном литературоведении возрастает интерес к синергетической парадигме, позволяющей рассматривать сложные литературные явления XX века исходя из закономерностей функционирования открытых систем. Подобный подход наметился в частности, в исследованиях нижегородской филологической школы (В.Г. Зусман, З.И. Киринозе и другие). Важной представляется попытка включить в методологическую базу исследования и наработки до сих пор мало известной в мире ноосферической модели изучения гуманитарных наук (йенские романтики, Гёте, Вернадский, Вяч.Вс. Иванов, В.Н. Топоров, Т.Н. Цивьян, А.В. Михайлов, А.А. Гугнин и другие). Для российского германиста особую важность имеют явления культурного трансфера, прежде всего интерес немецких писателей к русской литературе. В связи с этим особое значение авторы труда придают вопросам воздействия русской литературы как на творчество отдельных писателей, так и на литературный процесс в Германии в целом.

Осознание в процессе создания труда некоего зазора в читательских и научных интересах в России и Германии, различий в методологическом подходе отечественных и немецких германистов, а также обнаружение типологических параллелей и взаимодействия немецкой и русской литератур способствуют созданию более полновесной картины литературного процесса в Германии, а сам труд будет интересен не только для российского, но и для зарубежного (прежде всего немецкого) читателя.

Существенным отличием как от предыдущих отечественных, так и от зарубежных историй немецкой литературы, представляется разграничение литератур Германии, Австрии и Швейцарии. Тем самым продолжается традиция, сложившаяся в отечественной германистике в последние десятилетия. Речь идет об «Истории швейцарской литературы» в трех томах под редакцией Н.С. Павловой и В.Д. Седелника (2002–2005) и «Истории австрийской литературы XX века» в двух томах под редакцией В.Д. Седелника (2009–2010). Вычленение из совокупности немецкоязычного историко-литературного контекста сугубо германского общественно-культурного и художественно-эстетического ареалов позволит создать более четкое представление об особенностях отдельно взятой национальной литературы, осознать специфику формирования германской ментальности и национальной культурной идентичности. В то же время, несмотря на отход от лингвоцентрического принципа освещения материала, в труде в полной мере найдет отражение неразрывная генетическая связь трех немецкоязычных литератур. В этой связи существенное значение приобретает вопрос о принадлежности писателя к той или иной литературе. Учитывая традиционную размытость трех национальных немецкоязычных литератур, которая проявляется в большой мобильности писателей (частая смена места жительства и гражданства, вынужденная либо добровольная миграция), к литературе Германии целесообразно относить тех писателей этой группы, которые в своих произведениях прежде всего касаются проблем страны и создают ее совокупный художественный образ, представая в общественном сознании граждан Германии не только как неотъемлемая часть ее национальной культуры¹, но и ее духовно-нравственного и этнокультурного облика. Исходя из этого, авторы труда сочли, в частности, правомерным включить в корпус авторов немецко-швейцарского писателя Г. Гессе, творчество которого во многом связано с малой родиной (Швабия).

Выявление и анализ ключевых звеньев немецкого литературного процесса предполагает также учет соответствующих типологических параллелей, пересечений и заимствований в общеевропейском контексте, а сам труд расширяет базу сравнительно-исторических и типологических исследований общеевропейского литературного пространства.

Помня о том, что литература Германии является неотъемлемой частью мирового литературного процесса, авторы труда сочли необходимым расширить базу исследования, включив в нее традиционные для немецкой литературы связи с Востоком. Тем самым в труде предпринята попытка преодоления западноцентризма в изучении зарубежной культуры.

Одно из отличий предлагаемого труда от уже существующих отечественных историй немецкой литературы XX века состоит в том, что описываемые явления литературной жизни в полном объеме рассматриваются в контексте изменения художественных парадигм (реализм, модернизм, авангардизм и постмодернизм).

Важное условие для создания целостной картины литературного процесса – не только четкое разграничение парадигматических и субпарадигматических явлений, но и фиксация переходности на всех уровнях литературных отношений. Именно переходность является предпосылкой для сохранения единства литературного пространства, которое обеспечивается связями между различными периодами, школами, авторами и получает свое завершение в сущностных категориальных признаках, присущих как основной массе литературной продукции, так и в особенности произведениям, формирующим в перспективе новый канон. Методологическое решение этой задачи, основанное на сочетании системно-комплексного и исторического подходов, позволяет осуществить анализ конкретного литературного явления в широкой диахронической перспективе.

При разработке критериев и принципов историко-литературной периодизации и систематизации учитывались традиции сочетания обзорно-хронологического и проблемно-тематического подходов. Важным представляется понимание того, что хронологические границы исторической периодизации не всегда отражают границы реальных культурных сдвигов, влекущих за собой смену художественных парадигм. Исходя из этого, авторы труда сочли правомерным начать освещение литературного процесса в Германии XX века с рубежа («Jahrhundertwende») XIX–XX веков. Кульминационным моментом так называемой эпохи грюндерства (Gründerzeit, 1848–1873) стало объединение северных и южных германских земель под эгидой Пруссии в Германскую империю (Германский рейх, Das Deutsche Kaiserreich, 1871–1918). Существенно, что его образование усилило центробежные тенденции в немецкоязычном культурном пространстве, что не могло не способствовать разграничению национальных вариантов:

¹ В этом отношении сюда зачисляются все крупные писатели Австрии и немецкоязычной Швейцарии, что, однако не дает основания исследовать их творчество в рамках данного труда.

германской, австрийской и швейцарской литератур. В художественно-эстетическом плане именно с этим периодом связана первая фаза модернизма как основного вектора развития в литературе Германии XX века. Новая литература натурализма, заявившая о себе в начале 1880-х годов, то есть, несколько раньше чем в Австрии и Швейцарии, была направлена против лишенной актуальности и художественной новизны массовой литературы тех лет. С точки зрения отнесения того или иного сегмента литературного пространства к медийному (признанному) либо альтернативному (маргинальному) полюсу, эта литература по своим программным установкам может быть отнесена к авангардистскому типу искусства.

Именно на рубеже XIX–XX веков зарождаются главные тенденции, определившие специфику литературного развития в последующие десятилетия. Одним из определяющих факторов, обусловивших его историческую конфигурацию, стали дихотомические отношения литературы конвенционального, традиционного типа и литературы модернистской. С противоборством двух парадигм художественного сознания и связан главным образом вектор литературного развития в Германии XX века.

Удачная попытка построить рассмотрение литературного процесса на рубеже XIX–XX веков именно как изменение самого «строения литературы» (с. 323) была предпринята Н.С. Павловой и Л.М. Юрьевой, авторами главы «Немецкая литература на рубеже XIX и XX веков» в 8 томе «Истории всемирной литературы» (М.: Наука, 1994). К сожалению, рамки труда не позволили в полном объеме развить эту концепцию. Кроме того, анализ натуралистического движения в силу объективных причин остался вне поля зрения исследователей: данный период в развитии немецкой литературы был рассмотрен в 7 томе «Истории всемирной литературы» в качестве неотъемлемой части литературного процесса XIX века.

Проследивая историю модернизма с его радикализацией в авангардных проявлениях (экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм и другие) и с более сдержанной фиксацией в стилистике традиционного, основанного на усвоении прежних художественно-эстетических ценностей искусства XX века (реализм, неоклассицизм и другие), можно понять объективное соотношение между элементами складывавшейся в Германии многостилевой литературно-художественной системы.

Необходимым условием качественного (идейно-художественного и образно-стилистического) анализа литературного процесса остается учет сложного и неоднозначного воздействия на литературную жизнь не только культурно-эстетических, но и духовно-нравственных и социально-политических факторов. Особенности художественного воплощения нового плюралистического мировидения (позитивизм, эмпириокритицизм, марксизм, ницшеанство, фрейдизм, структурализм), отмеченного противоречиями научно-идеологического свойства и определившего жизнь индивидуума и общества в XX веке, исследуются в труде в совокупности присущих литературным явлениям признаков (философско-мировоззренческая основа, эстетические принципы, идеологические установки). Учет широкого социально-культурного контекста, в котором создаются литературные произведения, предполагает включение в сферу анализа условий функционирования литературы, в частности таких элементов литературной жизни, как издательское дело, формы литературной и литературно-критической коммуникации, формы распространения и развития литературного сознания в национальном культурном пространстве (роль государства, образовательных и прочих общественных структур и СМИ).

Одним из принципов периодизации и систематизации литературного процесса служит в настоящем труде вычленение сложившихся в литературе Германии течений, направлений и школ. В ходе анализа присущих им художественно-эстетических особенностей выявляются основные трансформационные сдвиги внутри видовых, жанровых и стилевых образований. При этом решается одна из важнейших задач – выявление новых тенденций в литературе исследуемого культурного пространства.

В труде прослеживается также динамика так называемых «сквозных» тем, идей и мотивов: искусство и жизнь, личность и общество, соотношение массовой и элитарной культуры, герметизма и социальной ангажированности, свободного (либерального) и тоталитарного типов ментальности; проблема власти и насилия, поиски экзистенциальных смыслов, нравственно-этическое начало в духовной жизни и виталистический эгоцентризм, научное и религиозное мировидение, осмысление истории и современность, античность и мифотворчество как неотъемлемая принадлежность национального художественного сознания, поколенческая проблематика, женская эмансипация, тоталитаризм и анархизм, патриотизм и космополитизм, пангерманизм и регионализм, антисемитизм и еврейская литература, немецкая вина и ее искупление, коммуникативный кризис, вызовы научно-технического прогресса и глобализации. Именно они составляют идейно-содержательную специфику немецкой литературы XX века, во многом соотносимую с особенностями проблемно-тематического свойства других европейских литератур.

Системно-комплексный подход к материалу исследования, с одной стороны, и историко-теоретическое обоснование его отбора, с другой, позволили авторам труда избежать тенденциозности в отражении специфики литературного процесса в исследуемый период. Новый труд в отличие от прежних отечественных исследований не ставит во главу угла рассмотрение в качестве единственно имеющей право на существование и освещение одной тенденции (реализм, социалистический реализм и прочее).

По этой причине в предыдущих коллективных трудах были проигнорированы, или искажены – в лучшем случае упомянуты как не заслуживающие внимания – многие существенные литературные явления. Новый подход к отбору и освещению материала проявил себя и в стремлении избегать субъективизма и ангажированности в аксиологических оценках, сознательного либо случайного завышения роли и места тех или иных литературных явлений, будь то по идеологическим или иным соображениям. Это относится равным образом к исследованию литературных направлений и художественных систем, в частности, феномена «модернизм» в целом и его отдельных проявлений, в первую очередь, таких авангардистских течений, как дадаизм, экспрессионизм, «новая деловитость», а также литературного направления «натурализм», так и к анализу творчества отдельных авторов. В связи с некоторым пересмотром сложившегося в советское время литературного канона, когда на передний план выдвигались одни, более «удобные» в идеологическом плане авторы (Э.М. Ремарк, А. Зегерс, В. Бредель и другие) в противовес другим писателям, менее «лояльным» для господствующей системы взглядов, а следовательно и менее известным (С. Георге, Г. Бенн, Э. Юнгер и другие), был уточнен и список авторов, которым посвящены в труде отдельные главы.

Учитывая то обстоятельство, что новые тенденции возникают в противостоянии как «массовой» (тривиальной) литературе, так и «конвенциональной» (академически-классической), в новом труде изучаются все элементы литературного поля от авангарда до массовой литературы, включая произведения полузабытых наследников классической традиции (П. Гейзе, Р. Борхардт, О. Лёрке, Р.А. Шредер, П. Эрнст и другие).

В труде переосмыслены важные, но мало изученные сегменты литературного пространства первой трети XX века, такие как литературный анархизм, областническая литература и близкая к ней литература и эссеистика «консервативной революции», сюрреализм и неоклассицизм, явления *fin de siècle* (декаданс, символизм, импрессионизм, югендстиль, неоромантизм), проблемы соотношения массовой (читаемой) и элитарной (экспериментальной) литературы.

Не следует забывать, что и исследования немецких авторов не были свободны от идеологических пристрастий. В начале XX века существенную роль сыграли имперские, часто шовинистические взгляды на роль и место немецкой нации в европейском культурном пространстве, достигшие своей кульминации во времена нацистской диктатуры. В послевоенные десятилетия литературу писали и оценивали согласно стереотипам, сложившимся на Западе и на Востоке страны в угоду политическому заказу, продиктованному идеологией холодной войны и железного занавеса. Остатки прежнего недоверия и отчужденности до сих пор, в условиях воссоединенной Германии, дают о себе знать в трактовке истории литературы, особенно бывшей ГДР. Особое значение в этой связи приобретает четко продуманный план и выработка критериев, по которым в новом труде будет представлена литература двух частей разделенной нации. Не секрет, что в настоящее время, как в ФРГ, так и в России, культура эпохи социализма подвергается существенному идеологическому пересмотру, который часто приобретает черты неоправданно негативного отторжения-отталкивания, функционального упрощения, сведения ее к чистой негативности («тоталитаризму» – Й.-Р. Бехер). Есть все основания рассматривать эту литературу как варианты одной национальной литературы, на время оказавшиеся в значительной мере изолированными друг от друга. Нельзя обойти вниманием и другую тенденцию, наметившуюся в зарубежном литературоведении, которая находит своих приверженцев в лице молодых исследователей в России. Речь идет о попытке частичного пересмотра литературного процесса в Германии периода гитлеровского режима, связанной с желанием реабилитировать некоторых авторов (Э. Юнгер), пропагандировавших идеологию третьего рейха.

Авторы нового труда, не отрицая процессов литературной канонизации, попытались воссоздать реальную картину историко-литературного процесса, не умаляя масштаба писателя для своего времени, по тем или иным причинам потерявшего сегодня привлекательность как для читателей, так и для исследователей (Й.-Р. Бехер, Г. Бёлль, Э. Штриматтер и другие).

Другая важная задача, потребовавшая проведения большой исследовательской работы – освещение литературного процесса 1970–80-х годов. Как известно, после окончания работы над завершающими пятитомное издание «Истории немецкой литературы» томами по истории литератур ГДР и ФРГ в советском, а потом в силу известных причин и в российском литературоведении образовалась некая лакуна, пробел в освещении литературного процесса последней трети XX века. Лишь в конце 1990-х – начале 2000-х годов появился ряд монографий, посвященных отдельным проблемам и писателям этого периода. Среди них – «Проза Кристофа Хайна в контексте немецкой литературы последней четверти XX века» (2002) И.В. Гладкова; «Гиноцентрические романы Германии и Австрии 70–80-х годов XX века» (2006); «Мифорецепция в романе К. Вольф "Кассандра"» (2007) А.Э. Воротниковой; «"Диалог невозможен..."». Коммуникативная проблематика в современной литературе Германии» (2008) Е.В. Соколовой и другие.

Именно на этот период приходится очередная смена художественных парадигм в немецкой литературе – модернистский вектор развития претерпевает существенные изменения, уступая значительную часть литературного пространства постмодернистским тенденциям (П. Зюскинд, Х. Мюллер,

Д. Грюнбайн и другие). Ни в России, ни в Германии еще не существует обобщающих системно-комплексных и историко-литературных исследований, посвященных осмыслению феномена «пост-модернизм». Освещение отдельных аспектов немецкоязычной постмодернистской литературы началось в российской германистике лишь в 2000-е годы. (И.С. Роганова «Немецкая литература конца XX века и актуализация постмодернистской парадигмы», 2007; Г.В. Кучумова «Немецкоязычный роман 1980–2000 годы: курс на демифологизацию», 2009).

Важной частью литературной жизни последней трети XX века было становление альтернативной («контркультурной») поп-литературы, что также нашло отражение в содержании нового коллективного труда.

Ни в отечественных, ни в зарубежных историко-литературных исследованиях до сих пор не освещалась в полном объеме тема диссидентской литературы в ГДР. Речь идет как о творчестве писателей ГДР, в разные, прежде всего в 1970–80-е годы, покинувшие страну (Г. Кунерт, С. Кирш, В. Бирман и другие), а также о так называемых «скрытых», «внутренних» эмигрантах, которые в силу сложившейся в ГДР официальной культурной политики и пропаганды не смогли выйти на литературную сцену, либо о диссидентах открытых, подвергавшихся репрессиям со стороны государства. И те и другие стали широко известны лишь после 1990 года (Шахт, Фукс, Йиргль, Р. Шерникау и другие). Изучение их творчества и включение его в общий контекст литературного развития стало одной из задач данного труда.

Наконец, было необходимо осмыслить процессы, наметившиеся в литературе Германии после ее воссоединения в 1989 году. До сих пор нет специальных исследований, которые охватывали бы весь комплекс проблем, связанных с особенностями бытования литературы в этот период. Попытки проследить закономерности восстановления единого литературного пространства на материале новейшей прозы и поэзии содержатся в монографиях Д.А. Чугунова «Немецкая литература рубежа XX–XXI веков» (2002), «Немецкая литература 1990-х годов: Ситуация "поворота"» (2006) и Т.В. Кудрявцевой «Новейшая немецкая поэзия (1990–2000-е годы): основные тенденции и художественные ориентиры» (2008). К сожалению, до сих пор отсутствуют обобщающие труды по современной немецкой драматургии. Совершенно не исследована и такая часть современного драматургического искусства как радиопьеса. Недостаточно хорошо изучены новейшие тенденции немецкой литературы (современная массовая литература Германии в жанровых разновидностях фантастического, детективного, женского романа и других); функционирование литературы в новой электронной среде, литература культурных и социальных меньшинств.

Новое явление в немецкой литературе XX века, особенно в послевоенный период, а точнее в 1970–2000-е годы, которое должно найти отражение в новом труде, – это мультикультурализм, выражающийся во все более усиливающемся притоке писателей, выходцев из других стран, живущих в Германии и пишущих на немецком языке (Саид, Ф. Займоглу, А. Ницберг и другие). Важный сегмент литературного пространства современной Германии, подлежащий изучению и освещению в данном труде – региональная, в том числе создаваемая на диалектах, литература немецких земель.

В соответствии с изложенными методологическими принципами, целями и задачами разработана следующая структура труда.

1. Предисловие, в котором раскрывается концепция труда, обосновываются его цели и задачи, а также методы и теоретические подходы к освоению материала, показан принцип отбора и структурирования материала.

2. Вводная глава, где в виде концептуально-структурированной хронологической периодизации представлена картина развертывания литературного процесса в Германии XX века.

3. Два тома, построенные по историко-хронологическому принципу.

Том первый: «История литературы Германии от рубежа XIX–XX веков до 1945 года (1880–1945)».

Том второй: «История литературы Германии после второй мировой войны (1945–2000)»².

Первый том предполагается разбить на две книги по хронологическому принципу: «Литература Германии между 1880 и 1918 годами» и «Литература Германии между 1918 и 1945 годами».

В первой книге «Литература Германского рейха (между 1880 и 1918 годами)» предполагается выделить две части:

Часть I: «Литература Германии в 1880–1890 годы» (45 авторских листов).

Часть II: «Литература Германии в 1900–1910 годы» (45 авторских листов).

Во второй книге предполагается выделить следующие части:

Часть I. «Литература в Веймарской республике (1918–1933)» (45 авторских листов).

Часть II. «Литература в годы нацистской диктатуры (1933–1945)» (45 авторских листов).

² В структуре второго тома предполагается выделить три книги. Книга I. «Послевоенная литература Германии (1945–1949)» (20 авторских листов). Книга II (в трех частях) «Литература под "расколотым небом" (1949–1989)» (150 авторских листов). Книга III. Литературный процесс в воссоединенной Германии (1990-е–2000-е годы) (30 авторских листов).

При таком принципе периодизации литературного процесса хронологические границы в основном совпадают с границами культурно-историческими и художественно-эстетическими.

Первый период (1880–1918) знаменует собой сложные процессы становления классического модернизма, с одной стороны, в его авангардистском противоборстве (экспрессионизм, дадаизм) с унаследованным искусством прошлых эпох, с другой – в попытках преодолеть миметическую ограниченность реализма и натурализма на путях активного усвоения и обновления традиции (импрессионизм, символизм, неоромантизм, югендстиль, неоклассицизм). Именно в этот период наиболее ярко проявили себя изменения в научно-философском и социально-политическом осмыслении реальной и духовной жизни общества и индивида. Принципиально разные подходы к действительности и условия существования в ней человека (целостность – распад; телеологизм – иррационализм; антропоцентризм – деперсонализм и так далее) диктуют отличия в художественном освоении этой действительности старым и новым искусством. Роль персонажа, традиционно трактуемого как совокупность характерологических либо типологических признаков, редуцируется и низводится до уровня обезличенного носителя информации о некоем состоянии общественного сознания или функционального «социального манекена», демонстрирующего обобщенные социальные реакции и практики. Большую роль в «деконструкции» традиционного персонажа сыграл психоанализ, представивший некогда целостную и органичную личность как многослойную, связав в анализе «психозкономики» современного невротического индивида элементы просветительского рационализма с набросками критической теории массового «общества потребления», получившей развитие, в свою очередь, после 1945 года в трудах представителей «Франкфуртской школы» и близких к ней мыслителей.

Определяющим принципом освоения действительности, понимаемой как создание «новой реальности» средствами искусства, становится очуждение, понимаемое не просто как дистанцирование от чего-то привычного, но как критическое отношение к традиционной (антропоцентрической, стремящейся к гармонии) картине мира. В результате сопоставления намеренно искаженного и реального образов действительности возникает ее новый – очужденный – образ, проявляющий себя в дихотомической перспективе неприятия данного и поисков несуществующего. Последнее, в свою очередь выразилось, с одной стороны, в эскапистской устремленности уйти в башню из слоновой кости (С. Георге) – ср.: «в иную синеву» (Р. Бринкман), – с другой – в нигилистских попытках смести с лица земли старое (активизм).

Второй этап (1918–1945) в литературе Германии XX века – это, с одной стороны – закрепление новой художественной парадигмы в «новой деловитости» и творчестве таких крупных писателей, как А. Дёблин, Г. Бенн, Б. Брехт, Х.Х. Янн, с другой – ее проверка на прочность во времена гонений на свободное искусство со стороны национал-социалистов, когда многие крупнейшие немецкие писатели были вынуждены покинуть страну. Попытки реставрации традиционного искусства, порой в наиболее реакционной и закостенелой форме (литература «крови и почвы»), причудливо сочетавшиеся с визионерским утопизмом и конструктивистским монументализмом, в которые облекалась официальная пропаганда, сопровождалась созданием нового канона тоталитарного искусства. Именно в условиях жесточайшего столкновения и противоборства двух непримиримых мировоззренческих устремлений были созданы лучшие образцы гуманистического искусства XX века, которое не укладывается в границы того или иного художественного течения, того или иного идеологического конструкта (Х. Фаллада, братья Манны, Г. Гессе, А. Зегерс и другие), и благодаря которым литература Германии снова обретает широкое международное звучание.

Внутри частей выделяются главы, посвященные исследованию литературных направлений и школ. При этом учитывалась как культурно-историческая обусловленность их возникновения и бытования, так и проблемно-тематическая и художественно-эстетическая специфика явлений, входящих в литературное поле. Главное внимание уделялось выявлению динамики тех или иных тенденций, связей с предшествующей традицией и воздействия тех или иных фактов литературы на последующий ход литературного процесса.

Главы, посвященные наиболее репрезентативным писателям, творчество которых определяет особенности литературного процесса XX века, расположены в разделах, где рассматриваются периоды литературного развития, дающие наиболее зримое впечатление об основных вехах творческого пути того или иного писателя. Представляется существенным вписать творчество писателя в историко-культурный и литературно-художественный контекст (принадлежность к школам, течениям и прочее), отразить особенности разных периодов творчества, включая динамику формирования мировоззренческих и эстетических воззрений писателя. При этом главное внимание сосредоточено на анализе особенностей его поэтики, и в связи с этим на оценке роли и места писателя в литературном процессе своего времени, с учетом генезиса и воздействия его творчества на последующий литературный процесс, в том числе и в других странах. Главы, посвященные писателям, а также художественно-эстетическим и проблемно-тематическим явлениям, значение которых не укладывается в рамки того или иного литературно-исторического периода либо той или иной художественной системы, выносятся в отдельный раздел каждой части.

В конце каждой части, которые планируется издать отдельными книгами, предполагается поместить именной и тематический указатели.

Подчиненное единой концепции – воссозданию духовной жизни Германии XX века в истории ее литературы – академическое издание призвано дать целостное представление о сложном и многогранном характере литературного процесса в Германии в один из ее самых драматичных и исполненных трагизма периодов. Неся груз вины за ошибки и заблуждения, приведшие к развязыванию двух мировых войн, к реализации в форме гитлеровского режима идей Третьего рейха, пережив крах имперских амбиций, а в течение сорока послевоенных лет живя под расколотым небом в границах ГДР и ФРГ, двух идеологически, а во многом и культурно, разных государств, немецкая нация прошла сложный путь от объединения в единое государство в конце XIX века до последовавшего в 1989 году и продолжающегося до сих пор трудного процесса воссоединения.

Т.Г. Румянцева, А.А. Грицанов (Минск, БГУ)

ФИЛОСОФИЯ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПОСРЕДСТВОМ КОНЦЕПТОВ

Актуальность вопросов, заявленных в программе данного международного семинара¹, имеет, на наш взгляд, скорее философский, нежели чисто литературоведческий или лингвистический характер, хотя его и организовала филологическая кафедра. Этот тезис можно аргументировать, опираясь, по крайней мере, на два положения, касающиеся самого процесса развития философского знания в XX столетии.

Во-первых, это связано с так называемым «лингвистическим поворотом», когда философия вплотную приступила к исследованию отношения между языком и миром, к экспериментам вокруг языка, понимая его как самодостаточное, самоявляющееся, многослойное образование; когда конституирование мира стало приписываться уже не трансцендентальной субъективности, а грамматическим структурам языка. Произошел переход от философии сознания к философии языка, перевод философских проблем в сферу языка и решение их на основе анализа языковых средств и выражений. Наступил период значимости языковой доминанты культуры.

Во-вторых, это появление во второй половине XX века философии постмодернизма. Согласно одной из основных презумпций которой, окружающий человека мир в процессе его постижения, заметьте, не познания, пафосно организуется как Текст. Последний перестает, таким образом, трактоваться только как литературное произведение, и потому проблема текста, традиционно существуя на стыке литературоведения, лингвистики (и герменевтики), начинает активно вовлекаться в круг собственно философских изысканий, хотя, разумеется, с учетом технологий и стратегий, наработанных в филологии и герменевтике, без которых обращаться сегодня с миром уже нельзя.

Отсюда следует, что вопреки давно сложившейся иерархии в границах неестественно-научного знания (философия – гуманитарные дисциплины) в свете двух вышеупомянутых моментов литературоведение начинает занимать, или уже заняло, равноправное по отношению к другим гуманитарным дисциплинам, в том числе и по отношению к философии, место.

Можно зафиксировать еще один разворот проблемы. Становление науки, как особой формы постижения действительности (наряду с религией и эзотерикой) начинается тогда, когда исследователь оперирует с так называемыми абстрактными объектами, ориентированными уже не на эмпирическую повседневность; когда начинается работа с такими идеальными объектами (это хорошо показано В.С. Степиным), которым нет аналогов в наличной действительности. В этой связи следует обратить внимание на то, что и философия как таковая, строго говоря, начинается только там и тогда, где и когда сами понятия становятся предметом исследования. Что хорошего действительно внесли постмодернисты в философскую и литературоведческую традицию, так это то, что они всерьез занялись в философии словотворчеством (хотя здесь можно упомянуть еще Хайдеггера и даже Ницше). Именно благодаря этой процедуре они превратили философию в конструирование возможных миров. Но то, что отличает философию в постмодернистском развороте от экспериментов, которыми занимались, например, Хлебников и другие, это то, что философия организует это словотворчество в формате концептов.

Осмысление концепта как такового происходит в нашей философской традиции сравнительно недавно. Нельзя не упомянуть здесь имена В.Л. Абушенко и авторов данного сообщения. В ряде их статей, опубликованных в недавно вышедшей книге «Новейший философский словарь. Постмодернизм» [1],

¹ Данное сообщение было прочитано 11 апреля 2008 года на международном научном семинаре «Филологическая наука: история и современность, школы и методы, проблемы и перспективы» (УО «Полоцкий государственный университет», Полоцк) – *прим. ред.*

предпринята попытка осмыслить понятие концепта, давно и активно востребованного в западных философских текстах, особенно у французских авторов [2]. Концепт рассматривается здесь как содержание понятия, его смысловая наполненность в отвлечении от конкретно-языковой формы его выражения. Соответственно, определенным образом упорядоченный и иерархизированный минимум концептов образует так называемую концептуальную схему, а нахождение требуемых концептов и установление их связи между собой и образует суть концептуализации. Итак, концепт это нечто, находящееся между языковыми высказываниями и соответствующими денотатами. Концепты не всегда непосредственно соотносятся с соответствующей данной схеме предметной областью, скорее, они сами становятся чем-то вроде способов или средств конструирования, задания реальности. В этом плане они все же обладают определенной онтологической наполненностью в отличие, скажем, от так называемых конструкторов.

Концепт образуется в массиве философского и социально-гуманитарного знания в ходе становления эпохи модернизма (XIX век), когда для этого знания были признаны в качестве необходимых следующие презумпции:

1) о самодостаточности человеческого разума, то есть освобождении его от трансцендентно-божественного разума;

2) о креативности и в то же время исторической ограниченности природы разума (здесь немало было сделано И. Кантом в его «Критике чистого разума», поставившей под сомнение тотальность и абсолютность последнего);

3) о контекстуальности разума, его исторической изменчивости и способности трансформировать социальную реальность (О. Конт). Отсюда известная по «Тезисам о Фейербахе» установка К. Маркса о том, что философы должны «изменять», а не объяснять мир. Разрывая с классикой, формирующийся новый тип философской рефлексии делает своего рода программной установкой, основой неклассического философствования, идею преобразования мира, своего рода социального конструктивизма. Философские понятия начинают теперь во многом отстраиваться именно как концепты, то есть как программы переконструирования мира. В качестве примера можно привести концепт «пролетариат», в котором имманентно содержатся такие содержательные признаки, как лишенность средств производства, обездоленность, бесправие, эксплуатируемость, «вооруженность» революционной теорией, готовность к насильственной социальной революции; или в литературоведении концепт так называемого «лишнего человека».

Если понимать современную философию в духе Делёза и Гваттари как «познание посредством чистых концептов» [2, с. 16], то она сразу же выходит за границы привычных берегов: она становится не просто созерцанием (и тем более не отражением) мира, не рефлексией и не коммуникацией (как поиском консенсуса). Чем понимаемая как творчество концептов философия оказывается близка творчеству литературоведов? Тем, что концепт сотворен философом, имеет на себе его авторскую подпись (платоновская идея, декартово *cogito*, кантовское *априори*). Он соотносится с так называемыми концептуальными персонажами (Сократ в платоновских диалогах, ницшевский Дионис или Заратустра).

Концепты, или учение о концептах, крайне важны не только для философии, но и для литературоведения, так как только через них оно и может сегодня сохраниться. Дело в том, что современная философия и многие стратегии современной культуры фундированы, и в целом справедливо, той философской традицией, которая провозглашает презумпцию-метафору «смерти автора». Предполагается, что ни один текст не может иметь изначально заложенного в него автором смысла; более того, смысл каждый раз заново порождается при прочтении текста (ярчайший пример здесь Библия). Противостоять этой идее, которая, на наш взгляд, «хоронит» литературоведение как таковое, лишая его статуса науки, можно только тогда, когда литературоведение будет «осуществляться» не через экспликацию-импликацию изначально заложенных автором смыслов, а через реконструкцию системы концептов, вложенных в него автором в связи с определенным контекстом (что, по-видимому, давно и успешно делается). Кстати говоря, масштабы «похорон» гораздо страшнее, ибо метафора «смерти автора» разрушает основы всей европейской культуры с ее превознесением автора как синонима аутентичности и отсюда только один шаг до разрушения неприкосновенного для Запада института собственности. Таким образом, именно осмысление текста через концепты, предположительно вложенные в него автором, только и позволяет:

1) осмыслить фигуру автора в контекстуальности его бытия;

2) уяснить смысл текста, как обладающего некоей привилегированной, скажем – «исторически предпочтительной» ипостасью;

3) в перспективе попытаться выработать некоторые метаалгоритмы процессов формирования концептов, которые могут быть положены в методологические основания как литературоведения, так и философии.

Эти проблемы, вопреки кажущейся их избыточной «затеоретизированности», удивительно актуальны и имеют непосредственно практически-политический характер для современной Беларуси. Дело в том, что раньше, в советские времена, и философия и литературоведение находились исключительно в границах претендовавшего на универсальность тотального советского дискурса. Сегодня по известным

причинам этот дискурс разрушен, и мы находимся в границах дискурса глобализации, который внешне носит демократически-либеральный характер, но на самом деле «загоняет» ценностные иерархии основных культур мира в хорошо известные рамки. В этой связи выработка собственной, национально-фундированной системы духовных (идеологических) концептов выступает важнейшим компонентом процесса сохранения культурно-цивилизующей идентичности белорусской нации в эпоху глобализации. Посредством разработки такой системы дискурсов мы сможем не только перспективно и новаторски осмыслить предшествующую традицию, но и, избегая философской интоксикации, осваивать лучшее из западного дискурса глобализации, осуществляя органичный «перемонтаж» или трансляцию культурных кодов, предъявляемых другими культурами в настоящее время. В качестве примера можно привести концепты «либеральное государство», «гражданское общество», «гуманизм», которым давно в современной реальности ничего, строго говоря, не соответствует, а мы по-прежнему продолжаем оперировать ими.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абушенко, В.Л. Концепт / В.Л. Абушенко, Н.Л. Кацук // Новейший философский словарь. Постмодернизм. – Минск, 2007; Грицанов, А.А. «Что такое философия?» (Делёз Ж., Гваттари Ф.) / А.А. Грицанов, Т.Г. Румянцева // Новейший философский словарь. Постмодернизм. – Минск, 2007.
2. Делёз, Ж. Что такое философия? / Ж. Делёз, Ф. Гваттари; пер. с франц. С.Н. Зенкина. – М.; СПб., 1998.

Т.М. Гордеенко (Полоцк, ПГУ)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ СУДЬБЫ ИЛИ КОНЦЕПТ «СУДЬБА»? К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОЗЫ НЕМЕЦКИХ РОМАНТИКОВ)

Понятие судьбы относится к числу основных категорий человеческого мышления. С древнейших времен люди пытались понять, почему события происходят так, а не иначе, почему один человек остается живым и невредимым даже в самых немыслимых обстоятельствах, а жизнь другого обрывается неожиданно и трагически. Размышления и суждения на эту тему отражены во всех известных мифологиях, религиях, философских системах, народных пословицах и поговорках. Предельно обобщив имеющиеся представления о судьбе, можно говорить о двух основных подходах ее интерпретации. С одной стороны, судьба понимается как нечто сверхъестественное, неотвратимо довлеющее над человеком, как все то, чего человек не может избежать, несмотря на все усилия. Согласно противоположной точке зрения провозглашается частичная или даже полная свобода человека от какой-либо предопределенности. В рамках данной концепции человек является внешним детерминантом по отношению к судьбе, может не только противостоять, но и управлять ею. Однако и в том и в другом случае судьба рассматривается как соподчиненность бытия человека и мирового порядка. Многообразие существующих трактовок указывает на противоречивость восприятия судьбы в человеческой истории.

Судьба представляет интерес для разных областей знаний, может рассматриваться с философской, культурологической, литературоведческой, лингвистической и даже педагогической точек зрения. Отметим, что повышенное внимание к интерпретации понятия судьбы, как в обыденной жизни, так и в науке проявляется с 90-х годов XX века. Изучение представлений о судьбе дало возможность накопить достаточный опыт, вместе с тем проведенный анализ литературы указывает на отсутствие устоявшегося терминологического инструментария, которым могут оперировать исследователи при работе в данной области. Прежде всего, необходимо обратить внимание на многообразие терминов, к которым прибегают исследователи при изучении судьбы: проблема, тема, идея, мифологема, понятие, концепт, концепция, художественная концепция. Остановимся подробнее на некоторых из них.

К понятию «концепт» обращаются лингвисты, философы, а в последнее время все чаще и литературоведы, что порождает дискуссии о правомерности использования данного понятия при исследовании художественных текстов. Приведем несколько дефиниций концепта. З.Д. Попова и И.П. Стернин определяют концепт как «многослойный образ с общенациональным ядром и обволакивающей его периферией со сколь угодно большим количеством слоев разной групповой и индивидуальной принадлежности» [1, с. 25]. С.Г. Воркачев пишет: «Концепт – это культурно отмеченный вербализованный смысл, представленный в плане выражения целым рядом своих языковых реализаций, образующий соответствующую лексико-семантическую парадигму» [2, с. 36]. Итак, определение и исследование структуры концепта невозможно без выявления различных языковых модификаций и их лексических дериватов.

В русском языке концепт «судьба» представлен целым рядом лексем, основными из которых являются судьба, рок, случай, предопределение, доля, предназначение, фатум и так далее. При исследовании судьбы в прозе немецкого романтизма мы выделили 15 лексем, образующих ядро и периферию

концепта «судьба»: das Schicksal, das Geschick, das Missgeschick, die Schickung, die Fügung, das Los, das Verhängnis, die Vorsehung, das Fatum, das Verderben, das Ungefähr, der Stern, der Unstern, die Fortuna, das Kismet. Определение данной лексико-семантической парадигмы помогло нам на первом этапе работы с художественными текстами, так как позволило обнаружить потенциально возможные смыслы в произведениях Новалиса, Л. Тика, А. фон Арнима, Г. фон Клейста, Э.Т.А. Гофмана.

Одновременно с этим обнаружилось, что языковые реализации судьбы нередко входят в состав авторских индивидуальных оборотов либо являются частью устойчивых словосочетаний, которые не проливают свет на идейный замысел произведения. Приведем несколько примеров из романа Л. Тика «Виттория Аккоромбона»: «Не позволяйте клевете и подозрениям разрушить ваш дом, на блестящих страницах истории которого *судьба* уже оставила кровавые следы» [3, с. 105], «Я часто рассказывал ему о вас, и он заинтересовался вашей *судьбой*» [3, с. 151], «Весь поток оскорблений и обвинений прольется на бедных, беззащитных женщин, брошенных на произвол *судьбы*» [3, с. 151], «как счастлива я, когда сравниваю свою *судьбу* с твоей» [3, с. 165], «он содрогнулся, подумав о превратностях человеческой *судьбы*» (курсив наш – Т.Г.) [3, с. 173]. Данные примеры демонстрируют, что слово «судьба» является синонимом слова «жизнь» либо функционирует как клише и, следовательно, не может служить ориентиром для определения авторского взгляда на судьбу. Особенно очевидно это проявляется в таком крупном жанре как роман, где отсутствует «особого рода концентрирован<ая> форм<а> речеведения» [4, с. 356], где в отличие от лирики царит качественно иная многозначность прозаического слова.

Существует и ряд других факторов, которые указывают на недостатки исследования художественной прозы лишь с точки зрения функционирования концептов. В работах некоторых литературоведов прослеживается чрезмерная концентрация внимания на языковых модификациях судьбы. Так, Е. Сафонова исследует концепт «судьба» в романе В. Набокова «Лолита» с точки зрения частотности употребления отдельных лексем и одновременно с этим указывает на то, что «судьба мыслится как целостное, нечленимое событийное образование» [5, с. 44]. «Перепрыгивание» от одного эпизода, где фигурирует тот или иной концепт судьбы, к другому становится причиной разорванности, некоей «фрагментарности» предлагаемого анализа. Вспомним слова М.М. Бахтина, который пишет: «Творческое сознание автора-художника никогда *не совпадает* с языковым сознанием, языковое сознание только момент, материал, сплошь управляемый чисто художественным заданием» (курсив М.М. Бахтина – Т.Г.) [6, с. 178]. В силу этого обращение к методике концепта в рамках литературоведческого исследования может, порой, мешать достижению основной цели, которой является комплексный анализ художественного произведения, изучение авторских точек зрения и оценок изображенных ситуаций.

Немаловажным фактором является также то, что лексико-семантическая парадигма концепта «судьба» отнюдь не всегда включает идейно значимые для того или иного автора понятия. Продемонстрируем это на примере новеллы Э.Т.А. Гофмана «Роковая связь событий» (1819). В оригинале произведение имеет название «Der Zusammenhang der Dinge». Наиболее близкий русский эквивалент заглавия – «взаимосвязь вещей». Новелла переводилась на русский язык несколько раз и имеет три варианта заголовка: «Сцепление вещей» (пер. И. Безсомыкина), «Взаимосвязь вещей» (пер. С. Фридлянд) и «Роковая связь событий» (пер. А. Соколовского). Последний вариант представляется нам самым удачным, так как он наиболее точно отражает идейный замысел писателя.

В произведении Гофман наглядно демонстрирует, как вялость духа превращает внутреннюю свободу человека в бремя личной ответственности. Главный герой новеллы Людвиг не может признать, что причины всех неудач кроются в нем самом. Именно поэтому он с энтузиазмом принимает теорию о роковой связи событий, о которой вспоминает в моменты неудач, происходящих якобы под воздействием рока. Мысль, которую автор стремится выразить, точно отражают слова бельгийского драматурга М. Метерлинка: «... жаловаться на рок почти всегда значит жаловаться на бедность своей души» [7, с. 244]. Признавая наличие судьбы, Гофман отказывает Людвигу в присутствии высшего деятельного духа. Писатель хочет показать, что судьба – это не только испытания и удары, но, прежде всего, путь к совершенствованию, который духовно бедному глупцу пройти не дано.

Надо отметить, что слово «Zusammenhang» часто встречается у Гофмана и в более ранних произведениях. Так, например, в романе «Эликсиры сатаны» (1815–1816) употребляются словосочетания «der Zusammenhang der Begebenheiten» (связь событий) или «der schickliche Zusammenhang der äußeren Umstände» (роковая связь внешних обстоятельств). В новелле «Роковая связь событий» это слово теряет свою былую драматичность и приобретает ироничный смысл. Романтическая ирония Гофмана распространяется не только на Людвига, она также становится тонкой скрытой самоиронией, позволяющей автору взглянуть на положение вещей с другой стороны, а, значит, возвыситься над самим собой и собственным трагическим мировосприятием. Таким образом, для отражения своих представлений о судьбе Гофман, в отличие от других писателей-романтиков, употребляет наряду с традиционными лексемами слово «Zusammenhang». В новелле «Роковая связь событий», как было показано, оно является для писа-

теля ключевым. Однако определение всей полноты смыслов и идейной значимости данной лексемы стало возможным лишь благодаря расширяющемуся контексту.

Выше мы уже говорили о непродуктивности выявления частотности употребления той или иной языковой реализации концепта «судьба» в художественном тексте, что подтверждают наши собственные статистические данные, согласно которым концепт «судьба» в его различных модификациях представлен в творчестве Новалиса 11 раз, у Клейста – 42 раза, у Арнима – 49 раз. Абсолютным рекордсменом в этом отношении является Гофман – 122. Должна ли данная статистика означать, что судьба как культурно-историческая проблема волновала Гофмана больше всех, а в творчестве Новалиса фактически не нашла отражения? Разумеется, нет. Понятие судьбы актуально в большей или меньшей степени для каждого романтика, можно даже утверждать, что романтизм как литературное направление немислим без судьбы.

При исследовании судьбы в прозе немецкого романтизма мы пришли к осознанию того, что формальный анализ дает возможность определить лишь узкий семантический пласт и обнаруживает тем самым свою «Ахиллесову пятю». При осмыслении судьбы как одной из загадок бытия немецкие романтики обращаются к иррациональному знанию и интуиции, что приводит к символизации повествования, созданию определенного «репертуара» образов и мотивов, выходящих за рамки концепта «судьба». Формы художественного воплощения судьбы в творчестве немецких романтиков весьма разнообразны. Здесь можно выделить пространственные образы гор, леса и сада, мотив сна, демонические образы, мотив смерти, цыганские образы, тему карт, мотив пути, тему любви, мотив воды. Данные компоненты текста, вобрав в себя знания предыдущих поколений и обогатившись новыми значениями, несут большую символично-смысловую нагрузку, а также демонстрируют многообразие проявлений и способов оформления представлений о судьбе.

Следует также отметить, что в мироощущении немецких романтиков судьба не сводится к року, а неразрывным образом связана с идеей о свободе выбора. Закладывая в понимание бытия представление о наличии свободы и судьбы, романтики пытаются определить место человека в мироздании, решают дилемму, как и в какой мере свободный дух может противостоять законам необходимости. Данная проблема сама по себе не является новой, ведь еще задолго до романтиков в Талмуде в «Поучениях отцов» была сформулирована сходная мысль: «Все предопределено, но свобода дана». Однако именно в эпоху романтизма постановка данного вопроса занимает ключевое место, что окончательно приводит к определению понятия судьбы как культурной универсалии. Все это позволяет, на наш взгляд, говорить о том, что судьба и свобода в творчестве немецких романтиков – это не два концепта, тесно взаимодействующих друг с другом, а единое целое, сплав.

Возвращаясь к теории концепта, приведем еще несколько его определений. С.А. Аскольдов, выделяя понятийные и художественные концепты, указывает на то, что «в проблеме познания это "нечто" носит название "концепта", под которым надо разуметь два его вида: "общее представление" и "понятие". В проблеме искусства это "нечто" <...> мы будем называть "художественным концептом"» [8, с. 268]. В свою очередь, В.В. Колесов пишет: «Концепт предстает в своих содержательных формах как образ, как понятие и как символ» [9, с. 38]. В данной связи хотелось бы высказать ряд соображений. Во-первых, определения концепта, предложенные С.А. Аскольдовым и В.В. Колесовым, существенно отличаются от дефиниций, которые традиционно используются лингвистами. Отсутствие единого, унифицированного или хотя бы сколько-нибудь сходного определения создает значительные трудности понимания сущности концепта как такового. Во-вторых, объединение образа, понятия и символа под общим началом «концепт», которое имеет место быть в формулировке В.В. Колесова, превращает концепт в некий метатермин, который в подобном виде даже вступает в конкуренцию с мифом, что вряд ли оправдано. В-третьих, общая картина становится еще более размытой из-за большого количества типов концептов, выделяемых разными учеными: инвариант, концептоним, ключевой концепт (А.Д. Шмелев) [10, с. 11], концепт-понятие, концепт-представление, концепт-гештальт (И.Т. Вепрева) [11, с. 196 – 211], лексический и логический концепт (С.Г. Воркачев, Г.В. Кусов) [12, с. 90 – 102].

Мы затрудняемся определить, с каким из этих концептов мы имеем дело при исследовании такого феномена как судьба. На наш взгляд, при изучении судьбы в прозаических произведениях нормативным термином может стать «концепция судьбы». Говоря о концепции судьбы, мы имеем в виду, с одной стороны, определенный способ понимания либо совокупность трактовок, образующих систему взглядов. С другой стороны, следует учитывать, что авторская точка зрения передается не столько на языке понятий, сколько при помощи художественных образов, в силу чего литературный текст, согласно мысли М.М. Бахтина, становится средством «непрямого говорения» [6, с. 305]. Термин «концепция» может применяться в литературоведении при исследовании таких проблем как поиск смысла жизни, свобода, счастье, смерть, судьба и др., так как он подчеркивает необходимость комплексного подхода при анализе художественного текста, подразумевает изучение всех уровней сложноорганизованной структуры текста, которая раскрывается в единстве формосодержания, не сводимого в отдельности ни к форме, ни к содержанию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Попова, З.Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: ВГУ, 2001. – 313 с.
2. Воркачев, С.Г. Культурный концепт и его значение / С.Г. Воркачев // Труды КГУ. Сер. Гуманитарные науки. – Краснодар, 2003. – Т. 17, Вып. 2. – С. 34 – 50.
3. Тик, Л. Витория Аккоромбона: Роман в 5 кн. / Л. Тик. – М.: Наука, 2003. – 437 с.
4. Теория литературы: Учеб. пособие: в 2 т.; под ред. Н.Д. Тмарченко. – М.: Академия, 2004. – Т. 1: Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 512 с.
5. Сафонова, Е.Л. Концепт судьбы в романе В. Набокова «Лолита» / Е.Л. Сафонова // Балт. филол. курьер: науч. журн.; редкол.: В. Грешных (гл. ред.) [и др.]. – Калининград: Изд-во КГУ, 2004. – №4. – С. 44 – 49.
6. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
7. Метерлинк, М. Сокровище смиренных; Мудрость и судьба / М. Метерлинк; пер. с франц. Н. Минского, Л.В. Вилькиной. – Томск: Водолей, 1994. – 256 с.
8. Аскольдов, С.А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов // Русская словесность: От теории словесности к структуре текста. Антология / Под ред. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 267 – 279.
9. Колесов, В.В. Ментальная характеристика слова в лексикологических трудах В.В. Виноградова / В.В. Колесов // Вестник МГУ. – Сер. 9. – 1995. – № 3. – С. 34 – 48.
10. Шмелев, А.Д. Русская языковая модель мира: материалы к словарю / А.Д. Шмелев. – М., 2002. – 287 с.
11. Вепрева, И.Т. Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху / И.Т. Вепрева. – М.: Олма-Пресс, 2005. – 377 с.
12. Воркачев, С.Г. Концепт «оскорбление» и его этимологическая память / С.Г. Воркачев, Г.В. Кусов // Теоретическая и прикладная лингвистика. – Воронеж: ВГТУ, 2002. – Вып. 2. – С. 90 – 102.

Т.Е. Автухович (Гродно, ГрГУ им. Я. Купалы)

РИТОРИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

В конце XX – начале XXI века ситуация в литературе и соответственно литературоведении обрела признаки переходности, что проявляется в гротескном сочетании несводимых друг к другу характеристик. С одной стороны, метафорическая «смерть Автора», с другой его «бессмертие» в лице бесконечного ряда клонов-скрипторов, авторов массовой и сетевой литературы. С одной стороны, книжный бум, множество издательств, заполненные полки книжных магазинов, с другой – не читающее или потребляющее только массовую литературу поколение, разговоры (и не только) о ненужности уроков литературы в школе, заботы методистов – школьных и вузовских – о способах приобщения к чтению, причем не только школьных, но и студентов-филологов, то есть явный признак «смерти литературы». С одной стороны, «гуманитарный бум», количественное и даже качественное (главным образом за счет освоения западных исследовательских техник) приращение литературоведческих исследований, с другой – очевидная тенденция к размыванию границ собственно литературоведения, растворению его в культурологии, философии, социологии, когнитивистике (которые, как пишет И. Ильин, используют изящную словесность в качестве испытательного полигона для построения собственных научных концепций), тенденция, которая означает не столько повышение статуса литературоведения (как считают некоторыеистики, литературоведение превращается в некое метазнание современной гуманитарной науки), сколько попытку выжить в изменившейся социокультурной ситуации, то есть свидетельствует о «смерти» литературоведения.

Эти симптомы, характеризующие современность как антилолитературоцентристскую стадию развития человечества, порождают противоположные прогнозы – от пессимистических выводов о том, что у литературы нет будущего и литературоведение как наука изжило себя и скоро станет делом, родом хобби, горстки энтузиастов, членов Клуба Чудаков, занимающихся никому не нужной «игрой в бисер», до оптимистических заверений в обратном.

С подобной ситуацией еще раньше – в 70-е годы прошлого века столкнулись на Западе и даже успели в большей или меньшей степени отразить ее. В статье «От метода к теории. О состоянии дел в литературоведении» Клаус-Михаэль Богдаль справедливо обозначил ту роковую роль, которую, наряду с прочими факторами, сыграло литературоведение XX века в уничтожении своего объекта –

литературы: утратив в результате научного анализа структуралистского и постструктуралистского толка свою исключительность как способа духовного постижения мира, литература «постепенно превращается в сознании и в повседневной жизни <...> в продукт потребления, в такой же товар, как и все прочие» [1, с. 51]. По мнению автора статьи, попытки превратить литературоведение в науку, которыми были отмечены прежде всего 60-е годы, привели к «методологическому модернизационному сдвигу», важнейшие оппозиции которого он обозначил следующим образом: Литература/Текст; правда искусства/научная правда; единственность произведения/интертекстуальность; эмоциональное чтение/чтение симптомов; понимание скрытого значения (интерпретация)/описание структур, правил, функций (анализ); доминантность означаемого/доминантность означающего; сохранение и передача традиции/систематизация знаний; культурная ценность/общественная функция [1, с. 54]. Призывы профессиональных литературоведов, а также учителей и вузовских преподавателей «спасти чтение как ценность», соответственно попытки литературоведения восстановить свою культурную функцию за счет симбиоза с другими гуманитарными науками воспринимались тогда как запоздалые и безнадежные в ситуации перехода в эру информационного общества. Именно развитием «информационной экономики» и реакцией отторжения на все формы идеологического господства власти, с которыми общество второй половины XX века идентифицировало и литературу, и литературоведение, объяснял К.-М. Богдаль катастрофические изменения в их статусе.

Сегодня эти симптомы чаще квалифицируются как проявление цивилизационного сдвига – результата вхождения общества в иное культурное пространство, в котором литература будет выполнять иные функции и приобретет качественно иной облик, а соответственно литературоведение должно будет выработать новую исследовательскую парадигму. С этой точки зрения указанные признаки кризиса в литературе и литературоведении оказываются поиском такой парадигмы.

От имманентного анализа художественной формы и структуры текста к исследованию разнообразных контекстов художественного произведения и осознанию его диалогической природы – такова логика развития литературоведения XX века, закономерным завершением которого на рубеже XX–XXI веков становится поиск методологических подходов, которые позволят «восстановить динамическое соотношение и диалектическое сопряжение методов структурно-семиотических и собственно эстетических, в том числе и аксиологических, в свете актуальных задач феноменологической герменевтики» [2, с. 119].

При всем многообразии этих поисков очевидны их основные векторы: установка на использование в литературоведении синергетической парадигмы современного знания; антропологическая составляющая как целеполагание науки о литературе; герменевтический модус литературоведческого исследования; целостный подход к литературному произведению как семиозстетическому феномену [3], в создании которого определяющую роль играет язык. Очевидно и подспудное стремление вернуть литературоведению миссию извлечения смысла, что, безусловно, на фоне тотальной пассивности читателя, эпигонства литературы [4, с. 36], смены носителей [5, с. 71], проблематизации, более того, отрицания авторитетной для всех и каждого истины может показаться едва ли не абсурдным, а на самом деле представляется вполне закономерным проявлением инстинкта самосохранения культуры и – как бы пафосно это ни прозвучало – человечества. Более чем актуально звучат сегодня слова О. Мандельштама, который еще в начале 20-х годов в статье «О природе слова» писал: «Европа без филологии – даже не Америка; это – цивилизованная Сахара, мерзость запустения. По-прежнему будут стоять европейские кремли и акрополи, готические города, соборы, похожие на леса, и куполообразные сферические храмы, но люди будут смотреть на них, не понимая их, с бессмысленным испугом недоуменно спрашивая, какая сила их возвела и какая кровь течет в жилах окружающей их мощной архитектуры» [6, с. 62]. Филология как часть гуманитарной культуры должна внести свой вклад в сохранение и развитие «непреходящей истины гуманизма».

Одним из возможных подходов, который максимально соответствует названным условиям, является активно разрабатываемое на постсоветском пространстве риторическое литературоведение. Актуализация риторической проблематики в литературоведении и еще раньше в лингвистике не случайна.

Комплексный характер риторической рефлексии по отношению к словесной коммуникации позволяет отнести риторику к числу величайших культурных ценностей человечества. Возникнув, по утверждению С.С. Аверинцева, как рационалистическое отрицание мифопоэтического синкретизма, риторика в самой системности своего учения сохранила внутреннее родство с мифом: алгоритмизировав процесс текстопорождения, став грамматикой текста, она совокупностью предлагаемых операций обеспечивала процесс целостного миромоделирования в произведениях словесного творчества.

Именно риторика, сформулировав триаду взаимодействия Оратор – Речь – Аудитория, в которой очевидно просматривается ключевая для гуманитарной мысли XX века модель эстетической коммуникации Автор – Текст – Читатель, не только дала уникальный образец многоаспектного восприятия и анализа такого сложного феномена, каким является человеческая мысль, воплощенная в слове, но и поразительным образом – в очередной раз на протяжении своей более чем 2,5-тысячелетней истории – демонстрирует свою способность «собирать» воедино распавшийся, многократно усложнившийся мир.

В этом качестве она оказалась востребованной на рубеже XX–XXI веков. Системное усвоение идей западных, прежде всего французских и немецких, а также американских ученых, начиная с 90-х годов XX века привело к постепенному риторическому ренессансу и на постсоветском пространстве. Безусловно, идеи эстетической коммуникации в трудах М.М. Бахтина, структуралистско-семиотические проекции риторики в работах Ю.М. Лотмана, обращение к проблемам, связанным с автором и читателем, в работах Б.О. Кормана, идеи порождающей поэтики, развивавшиеся А.К. Жолковским и Ю.К. Щегловым, – все это было, хотя и не вполне последовательной, но все-таки реализацией риторического вектора гуманитарной науки уже в XX веке. Не вполне последовательной потому, что эти разработки, как правило, были направлены на исследование одной из составляющих триады Автор – Текст – Читатель, в то время как ключевая идея риторики о взаимодействии этих составляющих только подразумевалась/декларировалась. Напротив, в 90-е годы прошлого века осознается необходимость и появляются первые попытки создать такую интегральную методологию, которая дала бы возможность воссоздать в процессе литературоведческого исследования именно механизм взаимодействия внутри этой триады.

При этом нельзя не заметить, что от редуccionистской интерпретации риторики как нормативной науки, кодифицировавшей исторически ограниченный тип художественного сознания, которая в известной концепции стадильности мирового литературного процесса [7] проявилась в неправомерном сужении хронологических рамок влияния риторики и проявления риторического начала в пределах эпохи рефлексивного традиционализма, филология не только пришла к пониманию креативного потенциала риторики, но и к попыткам использовать его в новой научной парадигме.

В самом деле, как показала Р. Лахманн [8], «демонтаж красноречия» на рубеже XVIII–XIX веков означал переход к иной риторике – риторике функционального взаимодействия в системе Автор – Текст – Читатель. Более того, уже с конца XIX века риторика и риторическое «всплывают» в литературе и искусстве модернизма, определяя его сугубо рефлексивную и искусную природу; риторическое в литературе XX века несомненно фигурирует в виде парариторики, интертекстуальной риторики, риторики гипертекстов. Риторическая природа человеческого мышления, в том числе художественного творчества, становится все более и более очевидной.

В попытках сегодня использовать опыт риторики как целостной системы порождения текста и рефлексии над ним очевидно влияние двух факторов: с одной стороны, это идея теоантропокосмизма, которая рассматривает человека говорящего в его постоянном духовном контакте с космосом (природой) и Богом (Абсолютным непостижимым в терминологии С.Л. Франка) и соответственно трактует словесное творчество как энергийное воплощение этого контакта (как пишет А.А. Ворожбитова, «в русской философско-лингвистической традиции антропологическая парадигма не является самодостаточной, а выступает фрагментом объемлющей ее *теоантропокосмической парадигмы* (курсив автора. – Т. А.), исследующей язык в максимально широком контексте «Бог – Космос – Человек» [9, с. 36]); с другой стороны – это ключевые идеи современной философии: идея подвижного равновесия систем и идея определяющей роли языка в процессе осмысления мира. В работах лингвистов, разрабатывающих лингвориторическое направление и делающих спорадические «вылазки» в литературоведение (А.А. Ворожбитова [9], М.Н. Макеева [10] и другие), предложена современная модификация риторической триады Автор – Текст – Читатель, которую Ворожбитова именует «Лингвориторическая модель литературного произведения как поэтико-герменевтическая структура». Наиболее перспективным в этой модели представляется а) попытка реализовать целостный филологический анализ текста; б) связать воедино проблему авторской интенциональности с ее текстовым воплощением и затем с процедурой интерпретирующего чтения.

Отсюда, однако, вытекает следующий методологический принцип: если признать риторику 1) метанаукой, 2) грамматикой текста и 3) динамической (дискурсивной) поэтикой, признать ее свойства системности и противоречивости, устойчивости и изменчивости следствием и проявлением изменчивости эпистемы, как общелитературной, так и индивидуально-авторской, то будущая риторическая критика (риторическое литературоведение) должна предполагать анализ механизмов мироистолкования в языке – в диалектическом единстве и противоборстве свойств креативности и нормативности, присущих самому языку, при этом целью такого анализа должно быть осмысление – на уровне реконструкции дискурсивных стратегий – соответствующей авторской эпистемы. Именно восстановление философской проекции риторики, того единства слова и мысли, которое было исходным принципом риторики как всеобъемлющей теории мироистолкования, придаст, как представляется, изучению литературы новый импульс.

Возможности риторически ориентированного литературоведения наиболее очевидно выявляются при сопоставительном исследовании произведений разных писателей, посвященных одной теме или проблеме, когда анализ конфигурации риторических фигур и тропов демонстрирует ее изоморфность принципам построения художественного целого с одной стороны и разрешаемой писателем когнитивной проблеме с другой; соответственно этот анализ может быть одним из этапов/условий читательской интерпретации художественного произведения и авторской интенции.

Попробуем доказать этот тезис на примере анализа романа В. Набокова «Приглашение на казнь», в многосложной проблематике которого, несомненно, одно из главных мест занимает тема смерти. Точнее сказать, именно тема смерти (суперконцепт Смерть) выводит прочитываемый обычно как анти-тоталитаристский роман Набокова на уровень поиска решения экзистенциальных проблем, имеющих для автора жизненно важный смысл. Специфика набоковского решения выявляется при сопоставлении с произведениями других писателей, в которых также фигурирует ситуация ожидания смерти, например, с повестью «Смерть Ивана Ильича» Л. Толстого и циклом рассказов «Чем люди мертвы» С. Кржижановского. Поскольку мне уже приходилось обращаться к анализу этих произведений Л. Толстого и С. Кржижановского [11, 12], позволю себе, отослав читателя к статьям, привести здесь только итоговые выводы.

Для Толстого как проповедника и моралиста характерно стремление мыслить дефинициями. Постоянная в этих дефинициях игра прямыми и переносными, бытовыми и бытийными значениями слов «жизнь» и «смерть» выявляет когнитивную драму Толстого, который хотел, но уже не мог искать ее разрешение в Боге со всей доверчивостью своего сознания; Толстой пытается подменить разрешение экзистенциального и гносеологического аспектов проблемы смерти чисто терапевтическим эффектом, который достигается в повести посредством последовательного риторического уравнивания и затем обращения сторон оппозиции жизнь/смерть. В этих риторических подстановках отразилось так называемое «отсроченное решение», когда проблема не решается, а переформулируется, в случае Толстого – переводится в плоскость аксиологии. Отметим, что провозглашенная современником Толстого Ф. Ницше эра безбожия предполагала новый уровень персонализации, исключаяющий перекладывание человеком ответственности на Бога. Но совокупность жизненного опыта, воспитания, знания, определявшая толстовское миропонимание, не позволила Толстому воспринять философский посыл эпохи и обусловила чисто словесное, риторическое разрешение мучившей его проблемы.

У Кржижановского проблема жизни и смерти получает иное решение. Катастрофизм философского мышления писателя XX века предопределен утратой целостной нравственно-философской позиции и необходимостью персонализации, процесс которой, мучительный сам по себе, осложнялся характерными для реальности XX века социально-политическими процессами, направленными на уничтожение личности. В своей совокупности эти процессы приводили к кризису познающего субъекта.

Конфигурация фигур и тропов в цикле Кржижановского включает в себя метафору, метонимию и синекдоху, паронимию, субстантивацию местоимений, наречий и служебных частей речи. При этом если, по Ж. Лакану, метафора означает вопрос о бытии, а метонимия – отсутствие бытия [13, с. 84]; если паронимия, сближая сходно звучащие слова и устанавливая между ними окказиональные смысловые связи, выявляет по существу отсутствие точных референциальных смыслов; если, наконец, субстантивация незначимых частей речи тоже несет семантику отсутствия, – то все эти фигуры в своей совокупности очерчивают эпистемологическую ситуацию, суть которой – в утрате устойчивых смыслов, среди которых главный – смысл и целостность своего Я. Конфигурация фигур и тропов создает эффект остранения, равнозначного парадоксу, двойственная функция которого состоит, с одной стороны, в демонстрации изношенности доксы, привычного представления, с другой – в поиске истины в эпоху «эпистемологического беспокойства» [14, с. 15]. В то же время эта языковая игра открывает путь к освобождению от мира фикций, мертвого царства произвольных смыслов. Называя вещи **их** именами, вскрывая недостоверность **присвоенных** им имен, автор разрешает и эпистемологическую проблему, и проблему экзистенциальную, потому что восстанавливает в правах главный признак человеческого «я» – внутреннюю свободу.

В том числе и свободу признать, что в ситуации, когда «Бог умер» и смерть означает полную и абсолютную конечность человеческой жизни, когда понятие «человек» утрачивает ценностный смысл, единственное, что можно противопоставить «коинциденции мертви и жизни» (С. Кржижановский), – это ответственность персонального выбора.

Риторика набоковского романа подчинена странной энигматической логике, логике загадки, которая, по определению, содержит в себе разгадку. Подсказки предлагаются и в самом тексте, но, как правило, в форме, которая допускает множественный выбор и соответственно множественные интерпретации. Другими словами, роман строится одновременно как аллегория и притча (в метафорическом сюжете притчи действуют аллегорические персонажи, восходящие к аллегориям театра барокко), допуская как однозначные, так и многозначные толкования его образов и ситуаций.

В том числе и как размышление о «беспредметной сущности» жизни и смерти. На это направление интерпретации указывает эпиграф: «Как сумасшедший мнит себя Богом, так мы считаем себя смертными». Но так ли это? И что есть жизнь и смерть? Ответы, которые дает Набоков, парадоксальны и ироничны, они переосмысливают и обыгрывают всю традицию мировой, в том числе и русской, литературы и культуры. Из многочисленных интертекстуальных отсылок, достойных отдельного исследования, укажем на одну. Вечером, уже после казни главного героя романа Цинцинната Ц., в местном театре должно состояться представление оперы-фарса «Сократись, Сократик». Уменьшительно-ласкательная

форма имени античного философа объединяет его с главным героем, которого неоднократно называют Цинциннатиком: как и Сократ, Цинциннат также искал истину, чем отличался от своих «прозрачных» современников; как и Сократ, он тоже должен был ждать исполнения вынесенного приговора; как и Сократ, он думал об истине смерти. Императив «сократись» – это не только очередная отсылка – на сей раз к герою Достоевского с его знаменитой формулой «широк человек, я бы сузил», но и паронимическая игра, один из интегральных смыслов которой – смерть героя. Жанровое определение «опера-фарс» подводит итог роману, экзистенциальной тоске Цинцинната и в его лице – всей культурной традиции – перед лицом смерти.

Это иронический итог. Фарсом, оперным/цирковым представлением, сном и галлюцинацией оказываются жизнь и смерть, «гносеологической гнусностью» – попытки человека познать то и другое – таков вывод Набокова, и вся образная система романа реализует эту мысль. Если толстовский Иван Ильич, ведомый авторской волей, прозревал, что смерть есть жизнь («Смерть Ивана Ильича» присутствует в сознании Набокова: в образе тюремщика Родиона просвечивает его карнавализованный «прототип» Герасим; в сожалении Цинцинната, что ему не хватило времени пройти «столбовой дорогой связанных понятий», чтобы «душа обстроилась словами», угадывается невозможный для него и для автора выход, успокоивший смятенную душу толстовского героя), то Цинциннат в бессилии останавливается именно перед проблемой слова: «...смерть», – продолжая фразу, написал он на нем (на листке. – Т. А.), но сразу вычеркнул это слово; следовало – иначе, точнее: казнь, что ли, боль, разлука – как-нибудь так» [15, с. 119].

Исчезновение точных референциальных смыслов, с которым сталкивается герой Кржижановского, приводит Набокова к поэтике, построенной на синонимическом уравнивании разных признаков феномена при полном отсутствии его действительного содержания. Так возникает парадоксальный, сюрреалистический мир набоковского романа, мир бутафорский, мир-перфоманс, в котором персонажи, окружающие главного героя, предстают в гриме, в париках, с накладными бородами и волосами. Парадокс в том, что вокруг Цинцинната, переживающего реальную психологическую драму ужаса смерти, экзистенциального тупика и когнитивного кризиса, разворачивается фантазмагорический сюжет, который лишь частично можно объяснить галлюцинациями героя. Точнее сказать, аллегорические персонажи и метафорический сюжет – вполне в духе поэтики барочного театра – отражают процесс постижения героем истинного смысла жизни и смерти. Притом, что, как пронизательно пишет В. Ерофеев, «в театрализации содержится момент преодоления и освобождения от неподлинного мира» [16, с. 13]; развивая эту мысль, скажем, что театрализация скрывает отсутствие мира, в том числе и подлинных смыслов. Цинциннат так и не успевает «выполоть несколько сорных истин» [15, с. 103] из своего представления о мире.

Но даже то, что он успевает понять, несет поистине трагический смысл. Два персонажа – жена героя Марфинька и его палач месье Пьер оказываются наиболее значимыми в этом процессе прозрения. В метафорическом сюжете Марфинька, блудливая, всегда обманывающая и не скрывающая своих обманов, высасывающая все соки из своей жертвы (обратим внимание на деталь: попав впервые в камеру, Цинциннат видит в углу «бархатного паука, похожего чем-то на Марфиньку» – [15, с. 18]) и передающая ее, выжатую и опустошенную, в руки месье Пьера, – это и есть сама Жизнь. Жизнь, которая отвлекает человека от постижения тайны бытия простыми радостями, среди которых женщина, природа, гастрономические утехи, чувственные удовольствия, вещи, привязанность к близким, даже музыка и искусство. Жизнь тела – это смерть, обман, сон, подмена; не случайно со всеми персонажами, окружающими Цинцинната, связаны соответствующие мотивы маски, лжи, гниения (директор тюрьмы благоухает, «как лилии в открытом гробу» – [15, с. 33]). То, что не нужно «непрозрачному» Цинциннату. Тогда что привязывает его к предметам, которые являются имитацией жизни, тенью истинного мира, мира сущностей? Только «камера» тела, которая в метафорическом сюжете набоковского романа прочитывается как тюрьма плоти, соответственно человек выступает как узник «жизни», окружающего его предметного мира.

Набоков на протяжении всего романа предлагает подсказки читателю, чтобы вывести его на метафизический уровень прочтения: он описывает, например, разоблачение Цинцинната, который, сняв одежду, а потом освободившись от всего тела, «наслаждался прохладой» и «затем, окунувшись совсем в свою тайную среду, он в ней вольно и весело →» [15, с. 18]; или вводит сравнение грудной клетки с камерой: «самое строение его грудной клетки казалось успехом мимикрии, ибо оно выражало решетчатую сущность его среды, его темницы» [15, с. 36]. Это противопоставление мира предметного и духовного, мира неистинного и мира подлинного дополняется противопоставлением, чрезвычайно значимым для Набокова, прошлого и настоящего: в прошлом было очарование юной Марфиньки, прогулки по Тамириным Садам как обещание подлинной жизни, в настоящем же только ложь и обман (не случайно в момент следования к месту казни Цинциннат видит: «Марфинька, сидя в ветвях бесплодной яблони, махала платочком, а в соседнем саду, среди подсолнухов и мальв, махало рукавом пугало в продавленном цилиндре» [15, с. 126]. Соседство двух образов метонимически их уравнивает; прошлое лишается своей влекущей силы. Закономерно абзац заканчивается коротким «Проехали»).

Почему же тогда героя охватывает такой экзистенциальный ужас перед смертью/казнью? И о какой смерти/казни идет речь? О каком побеге и куда мечтает герой? Ответ, как представляется, связан с другим двойником героя – месье Пьером, с тем эпизодом, когда Цинциннат, напряженно вслушиваясь в звуки подкопа, дожидаясь своих спасителей, видит в конце концов издевательски улыбающихся директора тюрьмы и своего палача. Спасение от смерти приходит в лице самой смерти. Путешествие в уютную камеру месье Пьера, его предложение дружбы «навсегда, на всю смерть» [15, с. 101], фарсово-цирковой перформанс вместо казни, венцом которого становится «брудершафт» с палачом/смертью, – и последовавшее затем освобождение от страха, который «втягивает в ложь» [15, с. 123], пробуждение от сна и встреча с «существами, подобными ему» [15, с. 130]... Этот финал метафорического сюжета предполагает по крайней мере два прочтения. С одной стороны, только так Набоков мог завершить один и начать другой период своей жизни: эмиграция как смерть и воскресение – такая метафорическая актуализация архетипа была близка и понятна многим, и сам Набоков неоднократно возвращался к нему в своих стихах и публицистических высказываниях [см. 17]. В этом смысле финал «Приглашения на казнь» прочитывается как полное прощание с умершим, неподлинным миром прошлого и решение начать жизнь заново – через смерть и возрождение в новом качестве, с новым именем на «других берегах», что и было сделано Набоковым в полном соответствии с карнавальной поэтикой его романа. С другой стороны, безусловно, через опыт своего метафорического умирания и воскресения Набоков решает проблему смерти и в метафизическом плане. В отличие от героя, Набоков смог «выполоть несколько спорных истин» из своего сознания и избавиться от страха перед смертью, поняв, что смерти нет, она иллюзорна, как иллюзорна и сама жизнь.

В качестве итога можно предложить следующее. Конфигурация фигур в набоковском романе, среди которых доминирует метафора во всех своих разновидностях (аллегория, символ), сигнализирует о проблематизации в авторском сознании реальности мира как такового и соответственно жизни и смерти. Если Кржижановский открывает неподлинность и условность слов, то для Набокова неподлинной становится сама реальность, безжалостно уничтожаемая Временем. Единственное, что реально, – это память. Память, воплощенная в тексте. Таков персональный выбор Набокова.

Возвращаясь к основной проблеме данной статьи, еще раз скажем, что анализ риторической организации текста, в том числе конфигурации фигур и тропов, которая всегда носит индивидуальный характер, позволяет выявить авторскую интенцию и дает ключ к правильной интерпретации текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богдаль, К.-М. От метода к теории. О состоянии дел в литературоведении / К.-М. Богдаль // Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология: Пер. с нем. / Сост. Д. Уффельман, К. Шрамм. – СПб: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2001.
2. Зырянов, О.В. Онтология поэтических систем (Пушкин – Тютчев – Лермонтов) и христианская картина мира / О.В. Зырянов // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики): Сб. науч. статей. – Екатеринбург: изд-во Уральского ун-та, 2007.
3. Тюпа, В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) / В.И. Тюпа. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001.
4. Черняк, М.А. Феномен массовой литературы XX века: Монография / М.А. Черняк. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005.
5. Эпштейн, М. Знак пробела: о будущем гуманитарных наук / М. Эпштейн. – М., 2004.
6. Мандельштам, О.Э. О природе слова / О.Э. Мандельштам // Слово и культура: Статьи. – М.: Советский писатель, 1987.
7. Аверинцев, С.С., Андреев, М.Л., Гаспаров, М.Л., Гринцер, П.А., Михайлов, А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994.
8. Лахманн, Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического / Р. Лахманн; пер. с нем. Е. Аккерман и Ф. Полякова. – СПб: Академический проект, 2001.
9. Ворожбитова, А.А. Теория текста: Антропоцентрическое направление: учебное пособие / А.А. Ворожбитова. – М.: Высшая школа, 2005.
10. Макеева, М.Н. Риторика художественного текста и ее герменевтические последствия / М.Н. Макеева. – Тамбов, 2000.
11. Автухович, Т.Е. Риторические проекции авторского «я» / Т.Е. Автухович // Литературоведческий сборник. – Вып. 25. Проблема автора: онтология, типология, диалог. – Донецк: ДонГУ, 2006.
12. Автухович Т.Е. Лев Толстой в творческом сознании С. Кржижановского: диалог «товэтовца» с «этовтовцем» / Т.Е. Автухович // Кржижановский-2/3. – Даугавпилс.
13. Лакан, Ж. Семинары. Кн.1. Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54) / Ж. Лакан. – М., 1998.

14. Шмид, В. Заметки о парадоксе / В. Шмид // Парадоксы русской литературы. – СПб., 2001.
15. Набоков, В.В. Приглашение на казнь / В.В. Набоков // Собрание сочинений: В 4-х т. – М.: Правда, 1990. – Т. 4.
16. Ерофеев, В. Русская проза Владимира Набокова: Вступ. ст. / В. Ерофеев // Набоков В.В. Собрание сочинений: В 4-х т. – М.: Правда, 1990. – Т. 1.
17. Автухович, Т.Е. Топика в смене литературных эпох / Т.Е. Автухович // Поэзия риторики: Очерки теоретической и исторической поэтики. – Минск: РИВШ, 2005.

М.М. Иоскевич (Гродно, ГрГУ им. Я. Купалы)

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК «ЛОВУШКА»: МЕЧТА ИНТЕРПРЕТАТОРА

В основе науки о литературе лежит проблема интерпретации. По словам Н.Н. Михайлова, «Литература пребывает в Критике, а Критика – в Литературе, потому что Критика дала Литературе от духа своего» [1, с. 20]. На протяжении двух столетий литературоведение вырабатывает подходы к истолкованию художественного произведения, пытаясь постичь его смысл с различных исходных позиций.

Произведение, порождающее множество интерпретаций в рамках разнообразных подходов, обладает статусом «открытого», то есть подразумевающего сотрудничество читателя (наравне с автором) при выстраивании его смысла. При этом каждая интерпретация «открытого» произведения «должна откликаться во всех прочих» [2, с. 21] интерпретациях. Напротив, «закрытый» художественный текст является одновременно и чрезмерно «открытым», так как каждое его прочтение является независимым от остальных.

Активная роль читателя в «сотворении» произведения обусловлена особенностями самого текста. Зачастую это происходит из-за особой авторской интенции, когда автор намеренно заставляет читателя идти намеченным путем, открывая смыслы произведения согласно авторскому замыслу. Однако, это не обязательно. Произведение может обладать такими смыслами, о которых автор даже не подозревает. «Реальный» читатель (представляющий нижний предел фактора адресата художественного текста) в состоянии постичь лишь поверхностный смысл произведения (который является наименее важным), то есть попасть в своеобразную текстовую «ловушку» и не найти из нее выхода, что приведет к безвыходному непониманию (когда читатель либо не может, либо не хочет достигать понимания). «Идеальный» читатель, к которому приближается по уровню интерпретатор, способен «погрузиться» в «глубины» текста, заметить и расшифровать текстовую «ловушку», которая поможет выявить смысловое многообразие произведения, достичь его адекватного понимания.

Цель данной статьи – рассмотреть так называемые «ловушки» художественного произведения, которые способны вывести читателя в рефлексивную позицию. Используемая нами модель техник выведения реципиента в рефлексивную позицию разработана М.Н. Макеевой, которая в свою очередь опирается на перечень техник понимания, предложенный Г.И. Богиним. Примером текста-ловушки читательского восприятия послужит роман Э. Бронте «Грозовой перевал». Уникальное произведение с множеством смыслов. Причиной огромного числа интерпретаций, посвященных роману, является, на наш взгляд, наличие в тексте «ловушек» для читательского восприятия.

Первой значимой «ловушкой» является акт рассказывания, а именно взаимоотношения между такими различными субъектами изображения и речи, как повествователь, рассказчик и «образ автора». Здесь основная задача интерпретатора будет заключаться в выявлении позиции автора, которая может совпадать и не совпадать с позицией рассказчика и повествователя. Несовпадение авторской позиции с позицией повествователя может ввести в заблуждение «реального» читателя и, как результат, привести к неадекватному восприятию всего произведения.

«Грозовой перевал» представляет собой «роман в романе», то есть в нем имеются два рассказчика, ведущих свое повествование от первого лица. Сначала «реальный читатель» принимает за авторскую позицию повествование Локвуда, а затем повествование Нелли Дин, человека, который знает «все». Здесь и заключается *ловушка* для читательского восприятия. «Реальный читатель» видит в позиции Нелли Дин позицию автора, безоговорочно принимает ее точку зрения в оценке людей, событий и остается с ней. Безусловно, Нелли Дин достоверна в описании фактов, однако она отнюдь не маска для автора. Для «реального читателя», по сравнению с Локвудом, выражающим внешнюю точку зрения, Нелли Дин выражает точку зрения внутреннюю. Для «идеального» же читателя точка зрения Нелли Дин является внешней, как и точка зрения Локвуда, что открывает возможность увидеть героев романа с иной, внутренней, истинно авторской точки зрения.

Главные герои «Грозового перевала» не являются рупором авторских идей, а служат средством для выражения авторского мироощущения: утраты романтических ценностей в эпоху утверждения ценностей буржуазных. Для автора категории «положительный» – «отрицательный» не выступают в качестве

характеристик для героев романа. Право оценивать героев отдано читателю, который делает это с точки зрения своей «реальной» или «идеальной» сущности. Автор же вовлекает своих героев, а наравне с ними и «идеального» читателя, в многоплановую дискуссию (социальную, гендерную, религиозную) и не дает ей однозначного разрешения.

Критики «Грозового перевала», в частности представители формального метода и рецептивной эстетики, неоднократно рассматривали проблему рассказчика, указывая, что она вносит в роман проблему двусмысленности. Д.К. Мэтисон полагает, что здравый смысл Нелли является преимуществом в том, что она может посочувствовать общепринятым эмоциям, но героиня не в состоянии постичь той проблематики, которая связана с образами Кэтрин и Хитклиф. Таким образом, читатель постепенно теряет симпатию к Нелли Дин, поскольку она представляет тщетность здравого смысла, который есть не что иное, как попросту желание избежать хлопот [3]. А.Р. Брик считает, что читатель стремится узнать истинное положение вещей, пытаясь вырваться из повествований Нелли Дин и Локвуда. Читатель или становится на позицию Нелли Дин, или полностью «отрывается» от нее, или занимает пограничное положение [4]. Таким образом, исследования, посвященные проблеме повествователя, рассказчика и «образа автора» подтверждают наличие в «Грозовом перевале» «ловушки» акта рассказывания.

Очевидная «ловушка» может заключаться и в определении жанровой сущности художественного произведения, особенно романа, который синтетичен по своей природе. Совмещение в одном произведении признаков различных жанров или жанровых разновидностей может таить следующую «опасность»: непроницаемый читатель заметит лишь наиболее очевидные жанровые признаки произведения (к примеру, признаки семейно-бытового романа или романа воспитания) и не распознает признаков глубинных (философских, мифологических) пластов его содержания. Сложность заключается еще и в том, что произведение того или иного жанра ориентировано на определенные условия восприятия. Читатель по инерции продолжает воспринимать произведение в русле одной жанровой схемы и не замечает, что действует уже иная.

«Грозовой перевал», по мнению Н. Армстронг [5] и Л. Пикетт [6], сочетает две жанровые разновидности: начинается как готический роман, а заканчивается как семейно-бытовой. Некоторые критики (Д. Ван Гент [7], Т. Досан [8]) объясняют потерю динамичности сюжета мифологическим контекстом, присущим первой части романа и якобы отсутствующим во второй части, которая «редуцирует» до романа воспитания. Белорусская исследовательница Е.В. Повзун рассматривает синтетическую жанровую природу «Грозового перевала», выявляя соотношения, значения и функции компонентов эпоса и драмы, присущих «Грозовому перевалу» [9]. Ф.А. Абилова прослеживает в романе трагедийное начало, полагая, что «как и во всяком трагедийном произведении, здесь есть непримиримость коллизии, падение высоких идеалов, гибель героев» [10, с. 114]. Разнообразные точки зрения критиков по поводу жанровой сущности «Грозового перевала» указывают на наличие в романе «ловушки», зачастую приводящей к читательскому непониманию. В романе «Грозовой перевал» доверительная беседа в сказовой форме перемежается драматическими диалогами и монологами, описаниями трагических ситуаций. Смена жанровых признаков приводит к нарушению горизонта ожиданий «идеального» читателя и позволяет приблизиться к высокой степени адекватности интерпретации.

Следующей «ловушкой» для читательского восприятия могут служить ценностные оппозиции художественного произведения. Во-первых, мнение автора о ценностной сущности членов оппозиции может кардинально отличаться от мнения персонажей произведения, что направит читателя по ложному пути. Во-вторых, оппозиции могут присутствовать в произведении не как застывшая данность, а как повод для дискуссии между персонажами, читателем, автором. «Идеальный» читатель должен помнить, что при смене контекстного фона (в рамках различных подходов) ценностные оппозиции могут освещаться по-разному.

К примеру, оппозиция в романе Э. Бронте присутствует оппозиция «верх–низ», которая проявляется в противопоставлении двух усадеб: Грозового Перевала (находящегося на возвышенности) и Мызы Сквайрсов (расположенной в долине). Грозовой Перевал символизирует романтические ценности, а Мыза Сквайрсов – ценности буржуазного общества. Согласно мифологической картине мира, верх значимее, чем низ. Однако читатель осознает, что жизнь на Мызе Сквайрсов спокойнее и комфортнее, чем на Грозовом Перевале. Читатель оказывается перед выбором: стать на сторону буржуазных ценностей Мызы Сквайрсов или принять романтические ценности Грозового Перевала, которые «потрясают» читательское сознание. Романтические ценности, недавно релевантные для большинства современников Э. Бронте, оказались поколеблены заявляющими о себе буржуазными ценностями. Данная ценностная оппозиция проблематизируется автором. Персонажи «Грозового перевала» ставят под сомнение бесспорные еще совсем недавно романтические ценности, что передается через бытовое сознание рассказчиков. На протяжении романа оппозиция постоянно преломляется в читательском восприятии, вроде бы разрешаясь, в конце концов, компромиссом: романтическим героям-призракам «отдан» Грозовой Перевал, заурядным персонажам Кэти и Гэртону – Мыза Сквайрсов. Однако этот компромисс является мнимым, ведь

разрешается он всего лишь территориально (условно), а сама проблема не находит окончательного разрешения. В романе ощущается сожаление, тоска по романтическим ценностям, которые не утрачивают своего очарования для автора.

Очередной «ловушкой» художественного произведения является присутствующая в нем метафоризация. Как правило, художественный текст насыщен различными тропами. Метафоризация служит «для пробуждения рефлексии реципиента при восприятии текста» [11, с. 19]. С помощью тропов автор демонстрирует свое отношение к предмету. Отбор автором языковых средств осуществляется как сознательно, так и на уровне бессознательного, что подразумевает смыслы, скрытые и от самого автора. За «прямым» значением метафоры, доступным «реальному» читателю, стоит значение «контекстное», способное расширить смысл фразы до смысла этого текста в целом. Смысл метафоры в конкретном художественном произведении всегда шире его непосредственного значения. Восприятие метафоры исключительно на уровне «прямого» значения блокирует проникновение в скрытые смыслы произведения, препятствует адекватному истолкованию произведения.

В рассматриваемом нами романе Бронте само его заглавие, которое в дословном переводе звучит как «гремящие или сотрясаемые вершины», является метафорой, которая расширяется до смысла всего текста. Как поместье Грозовой Перевал поражает своих персонажей, которые потрясены развивающимися в нем событиями, так и роман «Грозовой перевал» «сотрясает» сознание своих читателей нарушением горизонта ожиданий. «Сотрясаются, колеблются» под натиском буржуазного общества романтические ценности, воплощением которых является Грозовой Перевал.

Метафора может разворачиваться по-разному, в зависимости от подхода к интерпретации романа. К примеру, в культурно-историческом ракурсе поместье Грозовой Перевал предстает «не-домом», то есть домом, утратившим свои обычные функции. В мифологической интерпретации Грозовой Перевал – это «царство мертвых», которое предстает в двух ипостасях: раем для мертвых и адом для живых. Это оборотень (как и Хитклиф), чья двойственная природа позволяет обманывать живых и, тем самым, заманивать их под свою крышу. Данные примеры показывают, как в зависимости от избранного исследовательского подхода меняются и смысл метафорического названия романа Бронте, и в конечном итоге интерпретация произведения, и понимание авторской интенции, ее ценностный смысл.

Если метафора имеет нечто общее с прямым значением слова, то ирония, следующая «ловушка» художественного произведения, вкладывает в слово прямо противоположное значение, «в большей степени вытекающая из ситуации, в которой произносятся слова, чем из самих слов» [1, с. 114]. Ирония относится к осознанным техникам программирования автором читательского восприятия художественного текста. Ирония пробуждает рефлексия «над противоположным тому, что непосредственно представлено в тексте по содержанию или по смыслу» [11, с. 21]. Смысл слова в ироническом высказывании «предполагает гораздо более широкое содержание, далеко выходящее за рамки его непосредственного буквального значения» [12, с. 20].

Особое значение в качестве «ловушки» художественного произведения приобретает романтическая ирония, суть которой состоит «в признании ограниченности и условности любой, даже собственной, точки зрения и системы ценностей» [12, с. 5]. По словам Е.Е. Дмитриевой, в основе романтической иронии лежит принцип «взаимодействия комического с трагическим, возвышенного с обыденным» [цит. по 12, с. 11]. Объектом иронии становится «не повседневная бытовая действительность, а священная для ранних романтиков область духа» [12, с. 4].

«Грозовой перевал», на наш взгляд, включает в себя механизм романтической иронии, которая ставит под сомнение собственные ценности, пропуская их через призму бытового сознания. Заурядные персонажи романа не в состоянии понять, а потому осуждают романтическое сознание Кэтрин и Хитклифа, их трагическую любовь, история которой преподносится с точки зрения «здравомыслящей» экономки Нелли Дин. В то же время за историей Кэтрин и Хитклифа стоят высокие романтические ценности. Остранение их с точки зрения бытового сознания вводит в повествование дополнительное измерение. При этом в повествовании Нелли Дин нет ни одного ироничного высказывания (которые встречаются, к примеру, у Хитклифа, Локвуда и Изабеллы), однако оно противоположно авторской позиции, а потому может быть квалифицировано как проявление романтической иронии. «Реальный» читатель этой иронии не замечает, что заставляет его видеть события исключительно глазами их второстепенных участников. Это, в свою очередь, уводит читателя от адекватного восприятия произведения.

Согласно теории интертекстуальности, «каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат, культурных кодов, фрагментов социальных идиом и т.д.» [13, с. 218] (Р. Барт), что может не осознаваться самим автором и, в свою очередь, «реальным читателем». Между тем, факторы интертекста – еще одна «ловушка» художественного произведения, усиливают его смысловое напряжение. Художественный образ произведения в рамках интертекста приобретает многослойный характер, что увеличивает «многоканальность» [11, с. 21] читательского понимания. При анализе многослойного

художественного образа, основанного на использовании аллюзий, цитаций, реминисценций, необходимо распознавать то, что в него «заложено» традицией, а также то новое, что в него привнес автор.

Интерпретации в рамках сравнительного литературоведения, посвященные «Грозовому перевалу», чрезвычайно многообразны. К примеру, литературоведы А.Л. Мортон [14] и К. Палья [15], рассматривают генетические связи «Грозового перевала» с произведениями английских поэтов-романтиков, отмечая несомненное сходство творчества Э. Бронте с поэзией У. Блейка. Критики С. Гилберт и С. Губар доказывают, что Э. Бронте перерабатывает мильтоновский миф грехопадения [16]. По мнению Г. Ионкиса, в романе очевидны шекспировские реминисценции из пьес «Зимняя сказка» и «Буря» [17]. Перечень можно было бы продолжить, но и сказанного достаточно, чтобы предположить, что только «идеальный» читатель в состоянии распознать в образе Хитклифа черты, например, героев Байрона и понять, что Э. Бронте не воспроизводит модель романтического героя, а проблематизирует его, представляя в эволюции от богочеловека (что является признаком раннего романтизма) до романтического злодея (признак позднего романтизма). Другими словами, интертекстуальный контекст позволяет увидеть в романе Э. Бронте переосмысление духовного опыта всей литературы романтизма.

Особую «ловушку» для читательской рефлексии представляют пропуски-лакуны – сознательное опускание автором деталей событийного ряда. Это стимулирует читателя к досотворению текста, к прогнозированию событий согласно его предполагаемым ожиданиям. Но пропуски могут «создаваться» автором намеренно с целью ввести читателя в заблуждение, чтобы затем «потрясти» его неожиданным событийным поворотом, а также для достижения комического эффекта. Возможно и следующее: автор сам не знает (или не может представить), как разворачивались события в определенный момент. Здесь читателю или будут предложены на выбор варианты того, что могло произойти, или будет предоставлена свобода сотворчества.

В «Грозовом перевале» читатель сам волен решать, что привело к появлению Хитклифа в семье Эрншо, каково его происхождение, как зародилась дружба Кэтрин и Хитклифа, каким образом Хитклиф превратился в джентльмена и состоятельного человека. В некоторых случаях автор предлагает читателю на выбор некоторые подсказки (так, Хитклифа называют то «цыганским отродьем», то «маленьким американцем или испанцем»), но никогда не высказывается в пользу той или иной версии. Эти пропуски стимулируют читательское восприятие, побуждают читателя к сотворчеству романа наравне с автором.

Так, критик М. Бэлд считает, что в «Грозовом перевале» читатель не в состоянии оглянуться назад или заглянуть вперед. Сюжет, по его мнению, – сумбурная путаница: представляет собой смесь эпизодов, каждый из которых настолько значимый, что полностью подавляет предыдущие. Читатель же в состоянии воспринимать что-то одно. Он пытается сохранять равновесие под массой отдельных эпизодов, которые предстают бессмысленной, как утверждает М. Бэлд, квинтэссенцией брутальности. Э. Бронте помещает своего читателя «если не в сам ад, то в его подобие, не предупреждая об этом заранее» [18, с. 79].

Таким образом, текстовые «ловушки» являются теми ключевыми моментами, без расшифровки которых невозможно достичь должного уровня адекватности интерпретации. Текст-«ловушка» представляет исключительную ценность для интерпретатора, так как обладает множеством смыслов, постигаемых посредством сотворчества читателя и автора. Именно таким текстом – мечтой для интерпретатора и является «Грозовой перевал».

ЛИТЕРАТУРА

1. Михайлов, Н.Н. Теория художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Н.Н. Михайлов. – М.: Издательский центр «Академия», 2006.
2. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2005.
3. Bronte, E. *Wuthering Heights* / E. Bronte // *Case Studies in Contemporary Criticism*; edited by Linda H. Peterson. – Yale University, 2003. P. 340.
4. Brick, A.R. *Wuthering Heights: Narrators, Audience, and Message* / A.R. Brick // *College English*. Vol. 21. No. 2. 1959. P. 80 – 86.
5. Armstrong, N. *Emily Bronte In and Out of Her Time* / N. Armstrong // *Genre*. No. 15. 1982. P. 243 – 264.
6. Pykett, L. *Gender and Genre in Wuthering Heights: Gothic Plot and Domestic Fiction* / L. Pykett. – London: Macmillan, 1989. P. 71 – 85.
7. Van Gent, D. *On Wuthering Heights* / D. Van Gent // *Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Heights*; edited by H. Bloom. – New York, 1987. P. 9 – 27.
8. Dawson, T. *The Struggle for Deliverance from the Father: The Structural Principal of Wuthering Heights* / T. Dawson // *Modern Language Review*. 1984. P. 289 – 304.
9. Повзун, Е.В. К проблеме жанра в творчестве сестер Бронте / Е.В. Повзун // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики: сб. науч. ст.: в 2 ч. / отв. ред. Т.Е. Автухович. – Минск: РИВШ, 2007. Ч. 1. С. 297 – 302.

10. Абилова, Ф.А. Концепция трагического в романе Эмили Бронте «Грозовой перевал» / Ф.А. Абилова // Жанр романа в классической и современной литературе. – Махачкала, 1983.
11. Макеева, М.Н. Риторика художественного текста и ее герменевтические последствия: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / М.Н. Макеева. – Краснодар, 2000.
12. Смирнов, А.С. Романтическая ирония в русской литературе первой половины XIX века и творчество Н.В. Гоголя: Пособие / А.С. Смирнов. – Гродно: ГрГУ, 2004.
13. Ильин, И.П. Интертекстуальность / И.П. Ильин // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996.
14. Мортон, А.Л. Талант на границе двух миров: Шарлотта Бронте; Эмилия Бронте; Анна Бронте / А.Л. Мортон // От Мэлори до Элиота. – М., 1970. – С. 170 – 190.
15. Палья, К. Тени романтизма / К. Палья // Личины сексуальности. – Екатеринбург: У Фактория; Изд-во Урал. ун-та, 2006. С. 558 – 585.
16. Gilbert, S.M. Looking Oppositely: Emily Bronte's Bible of Hell / S.M. Gilbert, S. Guber // The Madwoman in the Attic. – New Haven: Yale UP, 1979. P. 248 – 308.
17. Ионкис, Г. Магическое искусство Эмили Бронте / Г. Ионкис // Бронте Э. Грозовой перевал: Роман; Стихотворения. – М., 1990. С. 5 – 18.
18. Bald, M. Emily Bronte, 1818–1848 / M. Bald // Women-Writers of the Nineteenth Century. – New York: Russell & Russell, 1963.

В.А. Маслова (Витебск, ВГУ им. П.М. Машерова)

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ НА СЛУЖБЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Сегодняшняя филологическая наука характеризуется возникновением пограничных дисциплин в гуманитарном знании: теория дискурса, нарратология, семиотика, психопоэтика, синергетика и так далее, которые необходимы для выяснения природы и функционирования в культуре художественного текста.

Одним из приоритетных направлений становится лингвокультурология. Термин появился в 90-е годы XX века в русской лингвистике; он связан с работами В.В. Воробьева, В.Н. Телия и В.А. Масловой, которые не только показали тесную связь между языком и культурой, но и сформулировали фундаментальные постулаты данных феноменов.

Идея, что язык отражает определенный, специфический для него способ концептуализации мира принадлежит В. Гумбольдту и А.А. Потебне. Однако только в лингвокультурологии эта идея становится доминантной. Реконструкция цельной картины мира по данным языка является сверхзадачей лингвистики вообще и лингвокультурологии в частности.

В современной лингвокультурологии используются достижения многих наук – лингвистической антропологии, этнолингвистики, социологии, психолингвистики, когнитивной лингвистики, теории коммуникации, социальной психологии, семиотики и других. Думается, что настал черед литературоведения принять в себя целый ряд наработок из других наук, прежде всего из лингвокультурологии. Почему именно из лингвокультурологии, а не культурологии, то есть теории культуры?

Дело в том, что культура – это своего рода сумма «правил игры» коллективного сосуществования. Как известно, культура не наследуется генетически, а усваивается только методом научения, и потому вопрос об уровне культуры в обществе сводится к проблеме эффективности такого научения. Культурология (термин американского антрополога Л. Уайта) – описывает и объясняет феномен культуры как целостный и непосредственный объект познания. Культурология – интегративная область знания, вбирающая в себя ряд дисциплин (культурную антропологию, социологию, этнографию, психологию, лингвистику, историю и другие), поэтому и методы ее исследования заимствуются из данных дисциплин. Но известно, что на рубеже веков именно лингвистика стала методологической базой для многих гуманитарных наук, так как именно в ней разработаны такие специальные (а не общенаучные) методы исследования, которые затем стали использоваться в других науках; например, универсалии, или ключевые слова культуры (*человек, общество, сознание, добро, зло, красота, вера, совесть, справедливость* и другие) успешно исследуются такой областью лингвокультурологии, как концептология. Поэтому именно лингвокультурология может дать современному литературоведению если не новые методы, то хотя бы новые принципы, подходы к исследованию природы и функционирования художественного текста. Это не только структурные методы, но и метод функционализма, кластерный анализ, концептуальный анализ, дискурсный анализ и другие.

Конечно же, никому не придет в голову утверждать, что в литературоведении не изучалась связь культуры и художественного текста, начиная от элементарной характеристики эпохи и личности автора

при изучении того или иного художественного текста до существования целых теорий – литературоведческие исследования истории культуры (Д.С. Лихачев, С.С. Аверинцев), мировая и отечественная культура в зеркале литературы (М.Н. Эпштейн), культурные образы мира (Г.Д. Гачев) и прочее. Однако этого явно недостаточно.

Что предлагаем мы? То, с чем согласно большинство литературоведов, но что, к сожалению, реально учитывается при анализе и интерпретации произведений лишь единицами. Это поиски того, как культура внедряется в текст и меняет его смыслы. Известно, что интерпретация – это установление смысла познаваемых явлений. Эту интеллектуальную операцию нельзя свести к объяснению, которое отвечает на вопрос «почему» и обращено в прошлое. Интерпретация же, напротив, ориентирована на будущее, поскольку отвечает на вопрос «зачем?». Поэтому, например, известное стихотворение М. Лермонтова «Бородино» получает в современной культуре неожиданные смыслы: *Скажи-ка, дядя, ведь не даром...* (недаром – при слитном написании слово имеет смысл «зря», а при раздельном «за мзду, за взятку»); *Не будь на то Господней воли, не отдали б Москвы...* – раз это Божья воля, то все правильно, хорошо, или же все-таки плохо, что отдали Москву?

О чем свидетельствует данный факт? Прежде всего, о том, что культура теснейшим образом вплетается в поиски смысла. Особенно важно ее учитывать в поэтических текстах. Поэзия – чрезвычайно важна для существования этноса и нации. Современная наука доказала, что для познания искусство часто важнее науки: у поэта «работают» интуитивно-образные модели, которые зачастую не могут быть формализованы наукой. Не читая стихов, общество опускается до такого уровня, при котором оно становится легкой добычей демагога или тирана. Как утверждал И. Бродский, каждый индивидуум должен знать по крайней мере одного поэта от корки до корки: если не как проводника по этому миру, то как критерий языка.

Мы полагаем, что культура проникает в поэтический текст следующим образом: 1) через фольклорный материал; 2) через энциклопедические знания автора, которые нашли отклик и в душе читателя, прежде всего через интертекстуальные связи; 3) через ритуально-мифологическое, которое становится приемом создания особого мира; 4) через концепты, символы, стереотипы, эталоны, хранящиеся в языке и сознании каждой национальной языковой личности; 5) через национально-культурные коннотации и вообще многомерную семантику поэтического слова.

Рассмотрим подробнее каждый из указанных путей.

1. Возьмем в качестве примера одну из загадочных поэм М. Цветаевой «Переулочки», в основе которой лежит былина о богатыре Добрыне и ведьме Маринке, из которой М. Цветаева заимствовала и переосмыслила лишь один эпизод – заманивание богатыря и превращение его в быка. Вся сюжетная линия представляет собой заклятие, заморочивание героя, поэтому несомненна связь поэмы с народными заговорами и заклинаниями, например, такие приемы заговора: типичные синтаксические формулы («свет до свету»), ключевые слова молитвы («аминь»), магические числительные, архаичные формы слов («зна-то»), упоминание атрибутов заговорного обряда (следы, слюна) и магических действий (удар пояском, расчесывание).

В качестве возможных источников поэмы «Переулочки», помимо былин и заговоров, также выделяются свадебные обрядовые песни и действия. Так, свадьба и смерть являются переломными этапами для каждого человека, своеобразной инициацией, они связаны с идеей прощания со старой жизнью и возрождения к новой.

Итак, во-первых, культура проникает в текст через фольклорный материал, связь с которым может быть установлена как на уровне заимствования сюжета, так и на уровне фольклорного ритма, слов и выражений, построенных по фольклорным моделям (например, *булавочки-иглочки, вершок-аршин, горе-голова, грибы-грузочки, гусли-самозвонь*).

2. Абсолютно уникальный текст в принципе невозможен. Если кому-то придет в голову создать таковой, то он не будет воспринят как текст. Отсюда следует, что интертекстуальность – важнейшая текстообразующая категория. Вся выдающаяся поэзия – это когда темы, мотивы, образы, смыслы мерцают один сквозь другой. Так, оду Горация «К Мельпомене» переводили и перелагали многие поэты – М.В. Ломоносов, Г.Р. Державин, В.В. Капнист, А.Х. Востоков, С.А. Тучков, А. Пушкин, К.Н. Батюшков, А.А. Фет, В.Я. Брюсов, И. Бродский, А. Пурин и другие. Но каждый из них вносил свой нюанс сообразно своему времени, культуре. Например, И. Бродский:

Я памятник воздвиг себе иной!
К постыдному столетию – спиной.
К любви своей потерянной – лицом.
И грудь велосипедным колесом.
А ягодицы – к морю полуправд...

Поэт как бы бросает этими словами вызов времени и стране, которая есть море полуправд. Это время, воздвигающее памятники ложным кумирам и палачам. В этих поэтических строках ощущается

связь с мировым Хаосом Поэзии, ибо за данными словами слышится гул других голосов. Ожидается, что имена, цитаты, культурные отсылки и литературные аллюзии будут распознаны читателями.

Нельзя сказать, что феномен интертекстуальности прошел мимо литературоведов: среди выдающихся исследователей этого явления как раз их большинство: Б.М. Гаспаров, А.К. Жолковский, С.Т. Золян, И.П. Ильин, Ю.В. Левина, И.П. Смирнов, Р. Тименчик и другие (зарубежные ученые – Ю. Кристева, Р. Барт, Ж. Деррида, М. Риффатерр, Г. Блум, Ц. Тодоров и другие). Однако дело не в том, чтобы констатировать переплетение тем, сюжетов, мотивов у разных авторов, увидеть игру автора с образованным читателем. Главное здесь – **выявить приращения смысла текста** за счет диалогического взаимодействия и с другими текстами культуры, его полифоничности.

Я сидел в переполненном зале.
Где-то пели смычки о любви.
Я послал тебе розу в бокале... (А. Блок).

Это он в переполненном зале
Слал ту черную розу в бокале
Или все это было сном? (А. Ахматова)

Здесь А. Ахматова вступает в диалог не только с конкретным произведением поэта, но и всем его творчеством и даже с культурой. Интертекстуальные связи создают на малом пространстве текста огромное смысловое напряжение, становятся «нервным узлом» текста. По аналогии с романом Х. Кортасара «Игра в классики» современную поэзию можно назвать – «игрой в классику» (*И медленно пройдя меж пьяными, / всегда без спутников, одна / Дыша духами и туманами, / присаживаясь у окна... – Н. Иванова*). Вероятно, такая поэзия также нужна, раз она существует: так наша психика защищает себя от излишней логичности, оригинальности авторов и стабильности; она устает и от монотонности и от новизны, и тогда в поэзию вводится хаос полифонических позиций, сомнений, которые и порождают из хаоса смысл. (Напомним, что смысл – это отношение знака к понимающему сознанию. Значение – отношение знака к действительности. Так, слово в словаре обладает значением, но лишено смысла, который появляется именно в тексте).

3. Мифы. По мнению В.Н. Топорова, ритуал и миф – «первые шаги человеческой культуры». Он пишет: «Именно ритуал был родимым локусом поэтической речи, а слово-миф – первым восприимчивым ее» [1, с. 7 – 60]. В основе всякого ритуала лежал жест. Например, телодвижение поклона, зафиксированное данным ритуалом, обозначает уважение, смирение, покорность перед Богом, человеком, законом и восходит к животному жесту покорности. Известно, что во всех культурах поясной и земной поклон являются знаком покорности и уважения. Так, в поэме М. Цветаевой «Молодец» в важных, кульминационных моментах, используются слова *кланяться, поклон: Позабыл иконам / Класть поклон земной, / Не идет с поклоном / К батюшке с женой* (V). Здесь просматривается ритуал, который формирует следующие сверхсмыслы: жену нельзя вести на поклон к иконам и батюшке, ибо она колдунья, а потому все равно никому не поклонится.

Н.Б. Мечковская считает, что жест поклона законсервирован и в слове *клятва* [2], которое также достаточно частотно у М. Цветаевой.

Если в XVIII–XIX веках литература демифологизируется, а в науке начинает преобладать взгляд на мифы как плоды незрелой мысли, неумелых, ложных обобщений, то с конца XIX века начинается процесс «ремифологизации», по Е.М. Мелетинскому [3, с. 41]. Всякое природное начало в человеке проявляется как начало мифологическое. Оно проявляет себя в творчестве Н. Клюева, Анны Радловой (сборник «Крылатый гость», 1922). Здесь ее темой становится чудесное и страшное преобразование мира по воле Мифа. Она несправедливо недооценена. В поэзии М. Цветаевой природа проявляет себя вихрем и воем, цепенящим сознание. Ветер завывает, сверхмощный и слепой в своей силе. Природа вне-разумна. Это стихия.

Итак, многие образы и архетипы, от которых веет глубокой архаикой, прорастающие сквозь позднейшие напластования сознания, до сих пор остаются константами мировоззрения и потому активно проникают в литературу. Мифологичность – символичность – метафизичность поэтической мысли образуют ее триединство, которое реализуются в поэзии.

4. Через концепты, символы, стереотипы, эталоны, хранящиеся в языке и сознании каждой национальной языковой личности. Поэзия, как утверждает Р. Барт, – уклончивая, то есть играющая знаковая система. Она уклоняется «от языка в пределах самого языка» [4, с. 261], хочет преодолеть его жесткость, косность, избитость. Она стремится вернуть слову утраченную обыденным языком образность, пользуясь для этого тропами и фигурами. Поэзия ценна тем, что образы ее символичны, многозначны, текущи, оставляют зазор для читательского восприятия и понимания.

Всякая хорошая литература (а поэзия – даже в большей степени) требует подготовленного читателя, ибо чтение такой литературы – это огромный труд, требующий хорошего культурного и в частности литературного базиса. Иначе многие образы, метафоры, подтексты останутся не понятыми. Как образно сказал В. Шкловский: «Бессмысленно внушать представление об аромате дыни человеку, который годами жевал сапожные шнурки».

5. Культура проникает в текст также через национально-культурные коннотации и вообще многомерную семантику поэтического слова. Слово в русских поэмах нагружено широким объемом, оно имеет «ассоциативную ауру», особый «сверхсмысл», формирующийся через культурные коннотации и ритуально-мифологические смыслы, всплывающие в конкретном тексте. Е.С. Яковлева заметила, что дрейф языковых значений происходит в сторону экспликации архетипических черт нашего сознания [5, с. 381].

Например, в «Поэме конца» М. Цветаевой есть такая фраза:

Сверхбессмысленнейшее слово:
Рас-стаемся. – Одна из ста?

Здесь в семантику слова *расстаемся* она включает числительное *сто*, которое порождает два направления ассоциаций: 1) намек на предполагаемые романы лирического героя – поэтому она у него *Одна из ста*; и 2) на выделение и противопоставление себя, единственной, из этой толпы, из «ста». Вероятно, их и планировала сама М. Цветаева, но у нее же есть и другие смыслы, реализуемые в других ее стихах: *Расставаться – ведь это гром // На голову... Океан в каюту*. Возможны и другие индивидуальные ассоциации и смыслы. Например, читатель, знающий ее творчество связывает с этими строками другие: *Рас-стояние: версты, мили... // Нас рас- ставили, рас-садили...*

Даже маленький отрывок свидетельствует о том, что текст этой поэмы ориентирован на компетентного читателя, погруженного в культуру и русскую поэзию XX века. Читательская интерпретация текста в принципе не может полностью совпасть с авторской, причем, не только потому, что у них, как у различных личностей, разные концептуальные системы, но и потому, что у них значительно различаются культурные контексты. Поэтому текст, попадая в новый историко-культурный контекст, наполняется новыми смыслами, по сравнению с теми, которые он имел во время своего создания. Как сказал М.М. Бахтин, древние греки не знали о себе самого главного – что они древние. Та дистанция времени, которая превратили их в древних, наполнена огромным культурным содержанием.

Поэтический текст имеет уникальную смысловую структуру, требующую дешифровки, которая может быть и абсолютно абсурдной, иронической и так далее, возможна игра с интерпретациями, например, такая: в стихотворении М.Ю. Лермонтова зашифрована информация о том, что Пушкин стрелялся пьяным: *с вином в груди...*

Роль культуры хорошо просматривается и в прозаических текстах. Рассмотрим это на примере литературы постмодернизма, которая как бы дополнила классиков: его представители показали, что в русском человеке может выйти на первый план и абсолютное зло, чудовище (а у классиков – идеалист). В. Сорокин, В. Пелевин, М. Берг как представители постмодерна уничтожили индивидуальность, но показали при этом роль коллективного бессознательного и раскрыли характерные черты русского национального архетипа, его воздействие на жизнь нации.

Например, в романе «Роман» (имя героя) В. Сорокина дано использование тургеневского, чеховского, бунинского кодов, воспроизводятся типичные для русской литературы сюжетные коллизии. Обнажается присущая русскому национальному стереотипу жажда идеального, невозможного – потребность в идеальной любви, идеальном обществе, идеальном строе, готовность к самопожертвованию во имя претворения идеала. Но затем проявляется негативная сторона национального архетипа: Роман начинает творить массовые убийства, глумиться над святынями, приговаривает к закланию самого себя. В этой части меняется и язык: он становится грязным, насыщается нецензурной лексикой. Его агрессия направляется на всех, кто воспринимается как враг. Это и есть жизнь текста в культуре, которая определяет сюжет, характеры героев, ценности и оценки, принятые в данной культуре. Следовательно, всякий высокохудожественный текст – функциональная целостность, обладающая автономным статусом бытия в культуре.

Еще сегодня ведутся споры о том, кто же должен обучать анализу художественного текста – литературоведы или лингвисты. Так, лингвист Р.О. Якобсон создал специальный раздел науки – «Граматику поэзии» (1983), доказывая при этом, что литературоведы как правило проявляют достойную сожаления глухоту к фонетике и особенно семантике языковых знаков, что отрицательно сказывается на качестве анализа. Лингвистический же анализ по сути сводится к анализу конкретных языковых средств, создающих художественный текст, и также не дает особых результатов. Как дополнение к ним мы предлагаем лингвокультурологический анализ, потому что текст живет только в культуре. Именно коллективное знание задаёт те ориентиры, в соответствии с которыми автор придает тексту определенную структуру, отвечающую принятым культурой требованиям к языку, ценностям, стереотипам, оценкам.

В своей концепции мы утверждаем, что лингвокультурологический анализ должен опираться на лингвистический, анализ же языкового материала при этом рассматривается нами как исходная позиция: без него невозможен ни стилистический, ни литературоведческий, ни семиотический, ни другие виды анализов художественного текста. Следовательно, лингвокультурологический анализ представляет собой рассмотрение поэтических произведений с позиций лингвистики в контексте культурно-исторической традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Топоров, В.Н. О ритуале: Введение в проблематику / В.Н. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках / под ред. В.Н. Топорова [и др.]. – М.: Наука, 1988. – С. 7 – 60.
2. Мечковская, Н.Б. Язык и религия / Н.Б. Мечковская. – М.: Агентство «ФАИР», 1998.
3. Мелетинский, Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов / Е.М. Мелетинский // Вопросы филологии. – 1991. – № 10.
4. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт; пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989.
5. Яковлева, Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени, восприятия) / Е.С. Яковлева. – М., 1994.

А.Е. Оксенчук (Витебск, ВГУ им. П.М. Машерова)

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ: ИСТИНЫ И ЗАБЛУЖДЕНИЯ

Интертекстуальность как явление интересовала ещё древних. Аристотель, писавший о необходимости подражания лучшим образцам, тем самым выдвигал и требование интертекстуальности, хотя сам термин «интертекстуальность» был введён в научный обиход Ю. Кристевой сравнительно недавно, в конце 60-х годов XX века. Постановку проблемы интертекстуальности часто связывают с французскими постструктуралистами (М. Фуко, Ж. Деррида, Ж. Делёз, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Бодрийар), интерпретация идей которых не так давно нашла своё хоть и не вполне научное, но зато вполне интертекстуальное воплощение в повести В. Пелевина «Македонская критика французской мысли».

Проблема интертекстуальности обсуждалась в последнее время различными авторами в России (И.П. Смирнов, Н.А. Фатеева, Н.В. Петрова, П.Х. Тороп, Ю.С. Степанов, А.И. Новиков, М.В. Тростников и другими) и дальнем зарубежье (Р. Барт, Ж. Женетт, П. Тамми, М. Риффатер, Ф. Джеймисон, М. Грессет и другими). Острота этой проблемы обусловлена необходимостью осмыслить явления модернизма и постмодернизма, литературных течений XX–XXI веков, для которых понятия цитатного мышления, литературной мозаики, игрового дискурса являются важными объяснительными принципами письма.

Цель нашей работы – используя понятийный аппарат и методический инструментарий теории интертекстуальности, показать на литературном материале некоторые **приёмы декодирования** интертекстуальных связей. Базовым для нас является положение о том, что важнейшим компонентом текстообразования является семиотический опыт, под которым будем понимать «след», оставленный одним сознанием на другом. В ходе чтения текста читатель по объёму информации в пределе должен приближаться к автору, автор же выступает как лицо, которое в процессе порождения соединяет свой текст с чужими, предшествующими, создавая таким образом ситуацию «транстекстуальности».

Межтекстовые отношения и связывающие их формальные элементы разнообразны по своей природе и проявлению. При этом декодирование тропов и расшифровка интертекстуальных отношений основаны на «расщеплённой референции» (Р. Якобсон) языковых знаков. Во всех случаях для адекватного понимания смещения необходимо обращение к пространству языковой памяти. В основе интертекстуализации лежит не тропное, а **метатропное** отношение, то есть при интертекстуальном взаимодействии происходит заимствование «кода иносказания» [1]. Метатропы – это стоящие за конкретными языковыми образованиями (на всех уровнях текста) глубинные функциональные зависимости, структурирующие модель мира автора. П.Х. Торопом, Ж. Женеттом, а затем Н.А. Фатеевой была предложена следующая классификация интертекстуальных элементов и межтекстовых связей (классификация учитывает классы интеротношений и принципы их выделения): 1) цитаты; 2) аллюзии; 3) центонные тексты (комплексы аллюзий и цитат); 4) цитаты-заглавия; 5) эпитафии; 6) интертекст-пересказы; 7) вариации на тему; 8) дописывание «чужого»; 9) языковая игра с претекстом; 10) интертекстуальное пародирование; 11) жанровая перекличка, или архитекстуальность; 12) интермедийные тропы (связь с другими произведениями искусства); 13) заимствование приёмов; 14) звуко-слоговой и морфемный типы интертекста; 15) поэтическая парадигма [2].

Зачастую интертекстуальный анализ сводится к выявлению указанных отношений в авторском тексте и к поиску претекстов, что всегда составляло часть литературных комментариев, но в автоинтертекстах постмодернизма (В. Нарбикова, В. Пелевин, Т. Кибиров, Д. Липскеров и другие) декодирование интертекстуальных «намёков» выдвигается ещё и как сверхзадача для читателя.

Между тем, перечисленные элементы являются своего рода маркерами интертекстуальной связи и указывают в ряде случаев на глубинный, **метатропный**, пласт подобий. На этой глубине возможно выделение комплексов семантических зависимостей содержательного и формального уровня. Речь идёт о ситуативных и концептуальных метатропах, с одной стороны, и операциональных и композиционных – с другой. **Ситуативные метатропы** – это определённые мыслительные комплексы, служащие моделью речевых ситуаций, которые имеют соответствие в реальной жизненной или воображаемой претекстовой ситуации. Так, в стихотворении Н. Гумилёва «Пятистопные ямбы» можно обозначить несколько инвариантных ситуаций, маркированных на уровне лексики: «морское путешествие»; «расставание с любимой»; «смерть себя прежнего»; «поиск себя другого в Боге» [3]. В тексте Н. Гумилёва представленные варианты ситуаций заданы лексемами: *море, ночь, плыл, бухта, проходили месяцы* – ситуация 1; *проиграл, печаль, ухожу, не веря, не любя, отрекаюсь, ушла, распятое* – ситуация 2; *гроза, жара, духота, лето, колосья, полдень, солнце, ало* – ситуация 3; *счастье, душа, ясность, мудрость, милость, монастырь, белый, золотоглавый, мир лукавый, покинуть, уйти* – ситуация 4. При анализе заданных лексических рядов возможно восстановить «пучки смыслов» данных лексем, спроецированные в текстах других авторов. Так, ситуация 1 «морское путешествие» может быть выявлена через эти лексемы в текстах А. Блока: «Ты помнишь? В нашей *бухте* сонной... И вдруг суда уплыли прочь. Нам было видно: все четыре Зарылись в *океан* и в *ночь*» («Ты помнишь? В нашей бухте сонной...»). И в другом его стихотворении: «...О всех усталых в *чужом краю*, О всех *кораблях*, ушедших в *море*, О всех, забывших радость свою...» («Девушка пела в церковном хоре...») [4]. Претекстовая ситуация «морское путешествие» у обоих авторов может быть описана как поиск в темноте и в безызвестности радости и цели жизненного пути и невозможность их обретения.

На **композиционном уровне** тексты Н. Гумилёва и А. Блока связаны как антитеза. У Гумилёва нарастающей градацией описана **невстреча** («Что Дон-Жуан *не встретил* Донны Анны...»), **недостижение** («Что гор алмазных *не нашёл* Синдбад...»), **не счастье** («И вечный Жид *несчастней* во сто крат»). Тогда как у А. Блока та же градация задаёт ситуацию **обретения**: «...И всем казалось, что *радость будет*, Что в тихой заводи все корабли, Что на чужбине усталые люди Светлую жизнь себе *обрели*». Но в итоге и у Н. Гумилёва, и у А. Блока завершение ситуации связано **со смертью**: физической – у Блока («...причастный тайнам плакал ребёнок О том, что *никто не придёт назад*») и смертью себя прежнего лирического героя Н. Гумилёва («Теперь мой голос медлен и размерен, Я знаю, *жизнь не удалась*...»). Несмотря на различное поэтическое воплощение такой претекстовой ситуации (у Гумилёва атрибутика этой ситуации **избыточна**: «Я плыл и увозил *клыки* слонов, *картины* абиссинских мастеров, *меха* пантер – мне нравились их пятна, и то, что прежде было непонятно, *презрение* к миру и *усталость* снов»; а у Блока минимально **недостаточна**: «...Случайно на ноже карманном найти *пылинку* дальних стран – И мир опять предстанет странным, закутанным в цветной туман!)), общность претекстовой ситуации у обоих поэтов позволяет говорить об общности концептуальных установок, для которых связь с нереальным, чужим жизненно необходима как важнейшее условие отказа от этого нереального и чужого.

Ещё один ситуативный метатроп, обнаруживаемый в тексте «Пятистопных ямбов» Н. Гумилёва, маркирован лексемами *гроза, жара, лето, колосья, полдень, глас Бога*. Примерно такая же группа лексем встречается довольно часто в творчестве И. Бунина и А. Блока. Претекстовая ситуация «разлука с возлюбленной», предполагающая проживание любовной страсти и ощущение своей смерти после неё, у всех трёх авторов выражена довольно близко. Так, у А. Блока в цикле «Кармен» для описания любовной страсти используются лексемы: «Я *слепнуть* не хочу *от молнии грозовой*... Зарывшись в *пепел* твой *горящей* головой». У Н. Гумилёва эта ситуация поэтапно описывается как физическая смерть с удушьем, утратой зрения, слуха, остановкой сердца: «то лето было *грозами* полно, *жарой* и *духотой* небывалой, Такой, что сразу делалось *темно* И *сердце биться* вдруг *переставало*» (традиция связывания состояния любовной страсти с потерей зрения, слепотой сохраняется у многих авторов, у Набокова, например, в «Камере обскура» Кречмер слепнет в прямом смысле). У А. Блока в стихотворении «Кармен» эта претекстовая ситуация выражена так: «В партере *ночь*. Нельзя *дышать*». Далее по тексту Н. Гумилёва реализуется метаметафора переспевшего колоса, сыплющего зерно, – культурный символ утраты мужской силы, опустошения. Это состояние у А. Блока передано строкой «этот *колос* ячменный – поля...»; в произведениях И. Бунина используется образ *дождя* [5]. Претекстовая ситуация «расставание – смерть» в рассказах И. Бунина «Митина любовь», «Солнечный удар», «Руся» задана как «стихи в прозе» с использованием общей с Н. Гумилёвым и А. Блоком метаметафоры **алого жгучего солнца**: «И *солнце* даже в полдень было *ало*» – у Н. Гумилёва; «Это значит мне ждать у плетня До *заката горячего* дня.» – у А. Блока; и в мельчайших подробностях у И. Бунина: «как дико, страшно всё будничное, обычное, когда *сердце*

поражено. Белая густая пыль лежала на мостовой; и всё это *слепило*, всё было *залито жарким, пламенным* и радостным, но здесь как будто бесцельным *солнцем*. И поручик с опущенной головой, шурясь *от света*, сосредоточенно глядя себе под ноги, шатаясь, цепляясь шпорой за шпору, зашагал назад. Он вернулся в гостиницу настолько разбитый усталостью, точно совершил огромный переход где-нибудь в *Туркестане* или *Сахаре*. Потом стиснул зубы, закрыл веки, чувствуя, как по щекам катятся из-под них *слёзы*, – и наконец заснул, а когда снова открыл глаза, за занавесками уже *красновато желтело вечернее солнце*». Сопоставление данных связанных между собой ситуаций показывает, что в каждой из них возникает переплетение реально бывших или воображаемых претекстовых ситуаций, которые в художественном пространстве каждого из авторов актуализируются через различные концептуальные признаки общего концептуального метатропа «Любовная страсть».

Под **концептуальным метатропом** понимают устойчивую мыслительно-функциональную зависимость, образующую обратимые цепочки «ситуация – образ – слово» и создающую из отдельных мыслительных комплексов целостную картину мира. Концептуальные метатропы – область создания и пересечения «креативной» памяти, зона «семантических следов». Названный концепт «Любовная страсть», таким образом, включает две преситуации: «расставание с возлюбленной» и «расставание – смерть», каждая из которых воплощена через систему образов. На функциональном уровне эти образы у всех трёх авторов воплощены в **операциональных метатропах**, прежде всего на звуковом уровне благодаря аллитерации [з], [ж], [н], [р], [л]: «В *партере* – *ночь*. *Нельзя* дышать. *Нагрудник чёрный близко, близко*. И бледное *лицо* и *прядь* Волос, спадающая *низко*» – у А. Блока («Кармен»); «То лето было *грозами полно, Жарой* и духотою небывалой, Такой, что сразу делалось *темно* И *сердце* биться *вдруг* *переставало*, В полях колосья сыпали *зерно*, И *солнце* даже в *полдень* было *ало*» – у Н. Гумилёва («Пятистопные ямбы»); «он, не задумываясь, умер бы *завтра*, если бы *можно* было каким-*нибудь* чудом *вернуть* её, *провести* с *нею* ещё *один день*, – *провести* только затем, чтобы высказать ей и чем-*нибудь* доказать, убедить, как он мучительно и восторженно *любит* её. Он не *знал* зачем, но это было *необходимее жизни*» («Солнечный удар»); «Он с *утра* *побрислся* и надел *жёлтую* шёлковую *рубашку*, *странно* и *красиво* осветившую его *измождённое* и как бы *вдохновенное* *лицо*» («Митина любовь») – у И. Бунина. Часто повторяющиеся слова с начальным или центральным [ж] в прозе и поэзии И. Бунина (*жажда, жар, жара, жрец, жалость, жало, ужас, жажда, жизнь, журавль, уж* и тому подобные) создают в текстах его произведений особую вибрацию дрожащей жизни, у её предельной черты, за мгновение до выстрела...

Повторение звуков [з], [ж], [н], [р], [л] (у Хлебникова: «Зизо *зел* – *почерк* *солнц!*») в поэтической ткани текстов всех трёх авторов отсылает к образу языческого Жарбога, упоминаемого другими русскими поэтами, Вяч. Ивановым и В. Хлебниковым, которые связывали его с «возрожденным распадом», со свободой особого рода.

В зону операциональных метатропов концепта «Любовная страсть» входят метафоры **грозы, алого солнца, льющегося зерна или дождя (слёз)**. Образ палящего (алого солнца) используется для передачи состояния длительного, изнуряющего страдания; образ грозы как небесной кары – для передачи физического состояния страха и напряжения, лишаящих зрения и слуха; образы дождя или сыплющего зерна обозначают освобождение и опустошение после любви; образ красного заката как символ крови – означает гибель.

Одной из составляющих концепта «Любовная страсть» является преситуация «расставание с возлюбленной». В этой преситуации возлюбленная предстаёт как недостижимый идеал в произведениях всех трёх исследуемых авторов, а само расставание мыслится как невосполнимая потеря самого себя прежнего, и даже как «смерть» себя прежнего. Осознание этой недостижимости для лирического героя Н. Гумилёва выражено строками: «Твоих волос не смел поцеловать я, Ни даже сжать холодных, тонких рук, Я сам себе был гадо́к, как паук, Меня пугал и мучил каждый звук...». У А. Блока: «Я звал тебя, но ты не оглянулась, Я слёзы лил, Но ты не снизошла. Ты в синий плащ печально завернулась, В сырую ночь ты из дому ушла...» («О доблестях о подвигах, о славе...», кстати, у В. Набокова в «Машеньке» блоковский текст этого стихотворения «звучит», когда Ганин крадёт со стола Алфёрова фотографию Машеньки). У И. Бунина: «Уехала – и теперь уже далеко, сидит, вероятно, в стеклянном белом салоне или на палубе и смотрит на огромную, блестящую под солнцем реку... И он почувствовал такую боль и такую ненужность всей своей дальнейшей жизни без неё, что его охватил ужас, отчаяние» («Солнечный удар»), «...он тотчас же понял, что спасения, возврата к тому дивному видению, что дано было ему когда-то в Шаховском, на балконе, заросшем жасмином, уже нет, не может быть, и тихо заплакал от боли, раздирающей его грудь» («Митина любовь»).

Образ возлюбленной, составляющий этот концептуальный метатроп, также связан с образом солнца. Возлюбленная, святая, показывается, как пропитанная солнцем, высушенная зноем, тёмная от загара, сожжённая до кости: «И под *смуглым огнём* трёх свеч, *смуглый* бархат *открытых плеч*, Буря спутанных кос, тусклый глаз. На кольце *померкший алмаз*, И *обугленный* рот в крови Ещё просит пыток любви» (А. Блок «Чёрная кровь»); «И ты ушла в простом и тёмном платье, Похожая на *древнее распятие*»

(Н. Гумилёв «Пятистопные ямбы»); «Да и сама она была живописна, даже *иконописна*... Лодыжки и начало ступни в чунках – всё *сухое*, с выступающими под *тонкой смуглой кожей костями*», «Она была бледна какой-то *индусской бледностью*», «Он увидел *блестящую смуглость* её голых ног, схватил с носа весло, стукнул им извивавшегося по дну ужа...» (И. Бунин «Руся»); «Рука маленькая и сильная пахла *загаром*. И блаженно и страшно замерло сердце при мысли, как, вероятно, крепка и *смугла* она вся под этим лёгким холстинковым платьем после целого месяца лежания под *южным солнцем*, на горячем песке» (И. Бунин «Солнечный удар»).

Эта метаметафора святости как **высушенной на солнце кости** активно реализуется в православии для создания образов христианских святых (сравните, у И. Бунина в рассказе «Дурочка»), но в зоне концепта «Любовная страсть» недостижимая возлюбленная, встреча с которой является высшим блаженством, а расставание подобно смерти уже при жизни, соотносится со священной, жертвенной реальностью языческого Жарбога, требующего жертвы от всякого, попавшего во власть Солнца, сокрушённого его ударом. Концептуальный метатроп «Любовная страсть» предполагает в качестве базовой преситуацию, связанную с принесением на жертвенный пир любви самого героя, всей его прежней жизни с её делами, подвигами, мечтами. Эта преситуация отсылает к языческому солярному культу Ярилы. Метатроп **соединение с «солярной» возлюбленной** используется для передачи состояния любовной страсти, насыщающей неземным жаром, сжигающим заживо: «...как дико, страшно всё будничное, обычное, когда сердце поражено, – да, поражено, он теперь понимал это, – этим страшным «солнечным ударом», слишком большой любовью, слишком большим счастьем» («Солнечный удар») или «Неделю письма не будет – застрелюсь» («Митина любовь») – у И. Бунина.

Все эти «смысловые следы» в текстах различных авторов свидетельствуют о цикличности и обратимости поэтических единиц внутри художественного языка как целостной системы, обладающей поэтической памятью. Проведённый анализ показывает, что в случае влияния одной творческой системы на другую следует говорить об усвоении и адаптации целого «пучка» как содержательных, так и операциональных метатропов. В случае интертекстуальной связи происходит заимствование и перекомбинирование не только языковых операциональных единиц (с поиска которых необходимо начинать интертекстуальный анализ), но и композиционных, ситуативных и концептуальных инвариантов (моделирование которых составляет сущность интертекстуального анализа). Истинное назначение интертекстуального анализа – поиск базовых смыслов текста, инвариантов, обрывков культурных кодов, формул, при использовании которых автор «наращивает» личностные смыслы своего художественного мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург, Л.Я. Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки / Л.Я. Гинзбург – Л.: Сов. писатель, 1987. – 400 с.
2. Фатеева, Н.А. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности / Н.А. Фатеева – М.: Ком. книга, 2007. – 345 с.
3. Гумилёв, Н.С. Стихи. Письма о русской поэзии / Н.С. Гумилёв. – М.: Худож. лит., 1989. – 447 с.
4. Блок, А. Собр. соч.: В 6-х т. / А. Блок. – Л.: Худож. лит., 1980.
5. Бунин, И. А. Собр. соч.: В 4-х т. / И.А. Бунин. – М.: Правда, 1988.

Н.П. Жилина (Калининград, РГУ им. И. Канта)

«ЮЖНЫЕ» ПОЭМЫ А.С. ПУШКИНА В АСПЕКТЕ АКСИО-АНАЛИЗА

При изучении художественного произведения в разные эпохи на первый план выдвигались и различные аспекты: художественной онтологии, гносеологии или аксиологии, в зависимости от духовных или идеологических потребностей общества. Проблема автора, авторской позиции всегда была одной из значимых, но при анализе текста исследователи не всегда помнили, что «оценка в произведении обусловлена теми ценностями и идеалами, которые выражает и отстаивает писатель. Внутренний мир произведения неизбежно ориентирован на ту или иную систему ценностей, строится на определенной шкале авторских оценок» [1, с. 8]. В последние годы в отечественном литературоведении утверждается и набирает силу новое научное направление, в основе которого лежит аксиологический подход к художественному произведению. Нельзя не вспомнить, что такой подход еще со времен В.Г. Белинского является традиционным. В свою очередь, М.М. Бахтин, говоря об «основной задаче» исследователя, формулировал ее так: «прежде всего определить художественное задание и его действительный контекст, то есть тот ценностный мир, где оно ставится и осуществляется». Ученый добавлял, что «художественный стиль

работает не словами, а моментами мира, ценностями мира и жизни, ... и этот стиль определяет собою и отношение к материалу, слову, природе которого, конечно, нужно знать, чтобы понять это отношение» [2, с. 169]. Достаточно отчетливо это обнаруживается при анализе «южных» поэм А.С. Пушкина в аксиологическом аспекте.

Уже в «Кавказском пленнике», открывшем собою ряд романтических поэм, на первый план выходит ценностная проблематика. Пленник покидает родной край в поисках свободы как последнего прибежища, в состоянии полной душевной опустошенности – «*страстями чувства истребя, охолодев к мечтам и к лире*»¹ [3, с. 109]. В современном языковом сознании слово *страсть* воспринимается, прежде всего, в одном, совершенно определенном плане – как многократно усиленное чувство. Именно такое толкование дается и в современном Словаре русского языка: «сильное чувство, с трудом управляемое рассудком», а также частный вариант: «сильная любовь с преобладанием чувственного влечения» [4, с. 282]. Однако в церковно-славянском языке слово *страсть* употреблялось в других значениях: «1) сильное желание чего-либо запрещенного; 2) страдание, мучение» [5, с. 671], – в противоположность *чувству*, толковавшемуся как «понятие, познание, благоразумие, мудрость; способность, чувствование; высшая способность в человеке, сообщающаяся с божеством, дух» [5, с. 827]. Необходимо отметить, что и в словаре Даля зафиксировано это же принципиальное отличие *чувства* от *страсти*: «Чувствовать – ощущать, ... слышать, осязать, познавать телесными, плотскими способностями, средствами; познавать нравственно, внутренне, понимать, сознать духовно, отзываясь на это впечатлениями. Чувство – состояние того, кто чувствует что-либо; способность, возможность воспринимать сознательно деятельность внешнего мира; чувство духовное, нравственное, зачатки души человеческой, тайник, совесть; сознание души, побудка сердца» [6, с. 611]. В то же время «страсть – страданье, муки, маета, мученье, телесная боль, душевная скорбь, тоска; душевный порыв к чему, нравственная жажда, жаданье, алчба, безотчетное влечение, необузданное, неразумное хотенье» [6, с. 336].

Переосмысление слова *страсть* (как и многих других) произошло во второй половине XVIII века, в ходе общественно-идеологических процессов, совершившихся в России. В данном случае появлению нового смыслового значения и кардинальному изменению коннотации – с негативной на положительную – в огромной мере способствовало распространение просветительского мировоззрения (воспринимающего именно приверженность страстям как истинную жизнь души), под влиянием которого оказались многие русские писатели. Пушкин, казалось бы, продолжающий в первой из своих романтических «южных» поэм эту литературную традицию, совершает новый, совершенно неожиданный, можно даже сказать, парадоксальный поворот. Изображая страсти смертоносными, губительными для души («... бурной жизнью погубил // Надежду, радость и желанье...», – говорится о Пленнике [3, с. 109]), противопоставляя их *чувствам*, поэт возвращает читателя к первоначальной семантике этого понятия, укорененной в христианской антропологии, где *чувство* воспринимается как естественная, прирожденная способность человека, данная ему от природы, а *страсть* – как следствие искажения естественной человеческой натуры первородным грехом.

Эту антитезу (*страсть* – *чувство*) подкрепляет в поэме целый ряд метафорических образов, призванных выразить эволюцию героя, пройденный им душевный путь от «пламенной младости» – к «бесчувственной душе» и «увядшему сердцу». В признании Черкешенке характеризую свое состояние как «души печальный хлад», герой сам называет причину: «Я вяну жертвою страстей» [3, с. 120]. Важно отметить, что метафора *увядания* включает в себе семантику *смерти* (увядать – по Далю: 1) о растениях: «усыхать, умирать», о человеке: «хилеть, дряхлеть, слабеть, угасать» 2) «иссушать, обессилить, истощая, губить» [6, с. 464]). Так возникает в поэме проблема соотношения *внешней* и *внутренней* свободы, поставленная и рассмотренная в определенном ракурсе: как проблема внешнего и внутреннего *пленения* человека. Такой подход, совершенно не совпадающий с просветительскими идеями и даже противоречащий им, в то же время полностью соответствует христианским антропологическим представлениям. Основная суть конфликта, таким образом, состоит в противопоставлении двух аксиологических систем, а центральная концепция пушкинской поэмы может быть воспринята и прочитана не только как антипросветская, но и в целом антипросветительская. Этот же подход можно увидеть и в поэме «Бахчисарайский фонтан»².

В поэме «Цыганы», завершающей весь цикл, обозначенная проблема получает свое наиболее законченное оформление: центральной здесь также является проблема *свободы*, но в отличие от предыдущих поэм, отсутствует мотив внешней несвободы, ситуация плена: Алеко по своей воле оставляет город и пристает к цыганскому табору, где не встречает никакого препятствия своим желаниям и действиям. У цыган он не пленник и не чужой, он принят как свой и как равный. Главный герой, таким образом, оказывается полностью свободным в своем выборе, и центр тяжести конфликта в значительной степени

¹ Курсив везде мой. – Н. Ж.

² Анализ поэмы «Бахчисарайский фонтан» в обозначенном аспекте см. [7].

переносится в глубь человеческой души. Алеко не испытывает от своей отчужденности и обособленности никаких страданий, а сознание своей исключительности рождает в нем стремление к полной независимости, не ограниченной только социальным уровнем, но вырастающей до космических масштабов. По словам автора, он «... жил, не признавая власти // Судьбы коварной и слепой...» [3, с. 212]. Повествование в предыстории героя организовано так, что позиция автора и позиция героя близки к совпадению, почти неразличимы – до следующих стихов, в которых происходит резкий сдвиг в плоскость авторского сознания, обнаруживающего себя перед читателем эмоционально-оценочной открытостью: «... Но, боже, как играли страсти // Его послушною душой!» [3, с. 212]. Если первая часть этого сложного предложения отражает самоощущение героя (не имеющего навыков самоанализа), то во второй части воплощаются представления автора, обладающего глубоким знанием и тонким пониманием человеческой души. Именно это и дает ему возможность предсказания: «С каким волнением кипели // В его измученной груди! // Давно ль, надолго ль усмирили? // Они проснутся: погоди» [3, с. 212]. Совмещение в одном синтаксическом целом двух различных точек зрения – автора и героя – еще яснее выявляет и резче обозначает несходство их идеологических позиций: для героя абсолютной ценностью является именно *внешняя свобода*, возможность отчуждения от всего окружающего – автор видит первопричину всего происходящего с человеком в состоянии его *внутреннего мира*.

В научной литературе уже высказывалась мысль о том, что даже в «исключительных, едва ли не идеальных условиях Алеко не дано насладиться счастьем, узнать вкус подлинной свободы. И прежде всего потому, что он не в силах побороть бушующие в «его измученной груди» страсти» [8, с. 75]. Главной причиной такого внутреннего «порабощения» исследователи, вслед за Белинским, нередко считали «воспитавший его общественный уклад, который проявляется в злобных страстях» [9, с. 235]. При этом не учитывалось, что понятие *страсти* как таковое принадлежит совершенно определенной системе мировоззрения, а именно – христианству, так же как представление о «коварной и слепой» Судьбе – язычеству. Основополагающему в языческом сознании понятию Судьбы противостоит в христианстве образ единого Бога, с которым неразрывно связано представление о нравственном законе, воплощенном в душе человека в виде совести. Если в языческих системах главным препятствием для обретения человеком свободы признается *Судьба*, то в христианстве – *страсти*, в рабство к которым с момента рождения попадает поврежденная первородным грехом человеческая натура. Именно страсти производят в душе человека обратное нравственному закону действие, вытесняя *совесть*. Таким образом, резкий интонационный сдвиг и изменение точки зрения в пушкинском повествовании выявляет и обозначает принадлежность героя и автора к противоположным аксиологическим системам – языческой и христианской. В то же время здесь возникает важнейшая в сюжете поэмы оппозиция *судьба – страсти*, неразрывно связанная с проблемой *внешней и внутренней свободы*. Финал событий показывает, что богатый личностный потенциал интеллектуального героя разрушается под влиянием страстей, из-под власти которых он не может выйти.

Романтическое сознание, наследуя и развивая идеи просветительства, напрямую связывает понятие личностной свободы с возможностью открытого, никакими внешними рамками не ограниченного, переживания и проявления страсти. По Пушкину же, именно *страсти* становятся главным препятствием на пути к внутренней свободе человека: будучи пленницей страстей, душа не может обрести истинного освобождения. Таким образом, романтический идеал исключительной личности, в поисках *абсолютной свободы* вознесшейся над миром и противопоставившей себя ему, в художественном мире пушкинских «южных» поэм показывается как несостоятельный и полностью отвергается.

Выделяя «два подхода к пониманию художественного произведения, «историко-литературный и мифопоэтический», И.А. Есаулов предлагает и «третий подход, вытекающий из постулата существования различных типов культур, типов ментальностей, которые оказывают глубинное воздействие на создание и функционирование того или иного произведения искусства. <...> Однако само выделение «третьего измерения» и его адекватное научное описание возможны лишь при определенном аксиологическом подходе исследователя к предмету своего изучения: русской культуре». Прежде всего, – считает ученый, – необходимо учитывать «систему аксиологических координат, оказавшую воздействие, в частности, на поэтику русской литературы, а возможно, и определившую эту поэтику» [10, с. 379 – 381]. Рассмотрение «южных» поэм А.С. Пушкина дает основание для вывода, что такой системой является христианская аксиология.

ЛИТЕРАТУРА

1. Свительский, В.А. Личность в мире ценностей: (Аксиология русской психологической прозы 1860–70-х годов) / В.А. Свительский. – Воронеж, 2005.
2. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М., 1979.
3. Пушкин, А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. / А.С. Пушкин. – М., 1957. – Т. 4.
4. Словарь русского языка: В 4 т. – М., 1981–1984. – Т. 4.

5. Полный церковно-славянский словарь: Репринтное издание / сост. прот. Г. Дьяченко. – М., 2006.
6. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / В.И. Даль. – М., 1955. – Т. 4.
7. Жилина, Н.П. Проблема идеала в поэме А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» / Н.П. Жилина // Проблемы истории литературы: Сб. статей: Вып. двадцатый. – М.–Новополоцк, 2008. – С. 392 – 395.
8. Гуревич, А. От «Кавказского пленника» к «Цыганам» / А. Гуревич // В мире Пушкина: Сб. статей. – М., 1974. – С. 75.
9. Коровин, В.И. Романтизм в русской литературе первой половины 20-х годов XIX века. Пушкин / В.И. Коровин // История романтизма в русской литературе: Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790 – 1825). – М., 1979.
10. Есаулов, И.А. Литературоведческая аксиология: опыт обоснования понятия / И.А. Есаулов // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. трудов. – Петрозаводск, 1994. – С. 379 – 381.

В.В. Шумко (Витебск, ВГУ им. П.М. Машиерова)

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ФАНТАСТИКИ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕННОСТИ И ИЗУЧЕНИЯ

Перед современным литературоведением возникла необходимость системного изучения фантастики, что позволит осмыслить фантастическое в процессе его формирования и развития, прояснить ряд спорных моментов и расширить представление о содержании и значении этой категории в целом. Степень изученности фантастической литературы не соответствует реалиям современного момента: нет четкой модели эволюции фантастики, что сопровождается терминологической путаницей. До сих пор нет ясности в следующих вопросах: а) не определены критерии разграничения жанровых разновидностей фантастических произведений (ныне существующие характеризуются формальным подходом и часто включают единицы, состоящие из нескольких произведений); б) не решен вопрос о специфике творчества романтиков В.Ф. Одоевского, О.М. Сомова, давших первые образцы фантастики как жанра; в) фантастика подается как статичное явление без свойственных этому жанру периодов активности и затухания; г) результаты исследований по отдельным проблемам фантастического не учитываются при характеристике литературного процесса в целом, что обедняет их значимость.

Проблемными остаются вопросы о влиянии на фантастический жанр, специфике русских фантастических произведений, вопрос о хронологии возникновения фантастического жанра, о разграничении утопии и научной фантастики. В связи с этим в нашем курсе лекций [1], а также ряде статей была предложена четкая схема развития фантастической литературы в указанный период, что сопровождалось типологическим анализом текстов преимущественно романтической фантастики XIX века. Кроме этого, рассмотрено развитие научной фантастики и фэнтези, выделены их тематические разновидности, уточнены терминологические неточности. Особое внимание уделяется влиянию компонентов схемы на дальнейшее состояние дел в фантастической литературе. Новыми являются также объемные обзоры критической литературы, подключение к исследовательской базе электронных ресурсов.

Вынесение в заглавие термина «фантастика» до конца 1970-х годов не означало предметного разговора о фантастическом жанре: фантастическое складывается лишь к середине 1980-х годов. Отсутствуют работы, систематизирующие весь научный материал (более благополучно дело обстоит лишь в НФ), нет общепринятого взгляда на этапы развития фантастики, используется псевдонаучная терминология. Отсюда главной задачей стала систематизация хаотических, часто полярных сведений. В курсе лекций дана краткая история развития фантастики, литературоведческие труды разделены на хронологические и тематические потоки (при этом они сгруппированы по значимости), ограничена область определения «фантастика». В основе нашего подхода было внимание к тем трудам, где действительно шла речь о фантастике и ее формах, что объясняет выборочность и видимую «бедность» названных имен.

Фантастика занимает в русской литературе особое положение: подвергаясь существенной трансформации, вбирая в себя содержание различных исторических эпох, она характеризуется своеобразным, «волновым» характером функционирования. Сначала происходит бурный всплеск в 1820–1840-х годах, который завершается исчезновением романтической фантастики как жанра и включением фантастического элемента в систему реализма («сатирическая фантастика»). Второе проявление фантастических жанров в русской литературе относится к 1930-м годам (1920-е понимаются здесь как период экспериментов), далее в 1980-х годах формируется фантастическое, а в начале 1990-х объявляется о «кризисе фантастики» и даже «гибели». Наконец, в середине 1990-х годов фантастическая литература вновь «возрождается», захватив треть книжного рынка. В итоге мы наблюдаем характерное «волнообразное» развитие фантастики с паузами длиной в десятилетия.

Романтическая фантастическая повесть 1820–1840-х годов в значительной мере копирует образцы готической прозы, примеряя их к реалиям русской действительности. Заметим, что прямым следствием такой обработки стало просветительское снижение воздействия элемента «ужасного», видоизменение сюжетного шаблона. В качестве доминанты классификации разнородных фантастических повестей 1820–1840-х годов, мы предлагаем концепцию «эволюционных волн». Этот термин дает возможность самостоятельного подхода в трактовке творчества отдельных авторов и снимает существующие противоречия в определении границ отдельных этапов. В основе понятия «эволюционных волн» лежит принцип кардинального изменения черт романтических фантастических повестей в ходе освоения фантастического жанра. Полемизируя с основным эстетическим принципом классицистов (искусство есть подражание природе), русские романтики в 1820–1840-х годах также выдвинули тезис о преобразующей роли искусства. Принцип неограниченной свободы воображения обусловил расцвет фантастической литературы в романтизме. Впервые фантастическая тематика становится превалирующей, что и позволяет нам говорить о начале формирования фантастического жанра («первая волна» фантастических повестей К.С. Аксакова, А.А. Бестужева-Марлинского, А.Ф. Вельтмана, М.Н. Загоскина, И.В. Киреевского, М.Ю. Лермонтова, В.Ф. Одоевского, А. Погорельского, Н.А. Полевого, О.М. Сомова, В.П. Титова).

Буржуазный порядок с конца 1830-х годов принес новую форму произвола – прозаизм существования. Протест против него реализовался в известной «проверке» романтического идеала, во включении в текст иронии и гротеска – это «вторая» и «третья» волны. «Вторая волна» романтических фантастических повестей характеризуется критическим отношением авторов к уже сложившимся фантастическим клише в форме литературной игры: «Перстень» Е.А. Баратынского (1832), «Пиковая дама» А.С. Пушкина (1834), «Упырь» А.К. Толстого (1841). Хронологически «вторая волна» зарождается на исходе «первой волны» – в середине 1830-х годов. Это не исключает из нашей схемы фантастическое творчество авторов «первой волны», выступивших в литературе в конце 1830 – начале 1840-х годов, поскольку их произведения тематически повторяли предшественников: К.С. Аксаков, А.Ф. Вельтман, М.Н. Загоскин, И.В. Киреевский, М.Ю. Лермонтов, Н.А. Полевой. При выделении «третьей волны» фантастических повестей возникают некоторые проблемы: существует лишь один яркий автор «третьей волны» – Н.В. Гоголь. Но бедность фантастической литературы в 1830–1840-х годах, эпохальная значимость автора для дальнейшего движения жанра, тем не менее, в свете типологического подхода являются достаточными основаниями для этого. Эффект «волны» создает ряд произведений Н.В. Гоголя фантастической направленности, где наблюдается зарождение черт «третьей волны» («Вечера на хуторе...») либо виден обратный процесс – трудно отделимы, но значимы сопутствующие повести, выходящие за рамки фантастического жанра: «Бисаврюк» (1830 – анонимно), «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831–1832), «Вий» (1834–1842), «Нос» (1835), «Шинель» (1841). С развитием реализма закономерно исчезает и фантастика как самостоятельная жанровая единица: конфликт, построенный на противостоянии исключительной личности потусторонней реальности, оказался неактуален. Фантастическое подвергается переработке, становясь второстепенным элементом поэтики реализма. С кризисом реализма фантастика также не становится ведущим жанром: критический пафос «социальной» фантастики был чужд символизму. Распространенной ситуацией было использование научно-фантастического антуража для мистического погружения в тайны сознания.

После революции некоторые авторы используют фантастическую образность для поиска новых форм литературного творчества: Е. Замятин, М.А. Булгаков, С. Кржижановский, А.П. Платонов и другие. Невостребованность результатов подобных поисков определила другой путь развития фантастики: она включается в 1930-х годах в эстетику соцреализма как «литература мечты», сформировав жанр научной фантастики. Заметим, что еще долго фантастический жанр сосуществует в литературоведении с утопией, антиутопией и приключенческой литературой. Кризис административной системы в конце 1960-х отражается и в области литературы: научная фантастика повторяется, теряет читателя и начинает смыкаться с реалистической литературой, уходя от фантастических реалий (братья Стругацкие) и занимаясь психологическими, философскими аспектами бытия. Соответственно, в литературоведении «возвращается» самостоятельность жанрам утопии и антиутопии. В середине 90-х годов XX века бурно развивается фэнтэзийный жанр (представленный тогда заимствованным фэнтэзийным романом), который постепенно вбирает в себя научную фантастику, характеризуясь значительной неоднородностью.

В современном литературоведении делаются попытки дать жанровое определение фантастике, где бы учитывались следующие соображения: 1) в период зарождения фантастического жанра – 1820–1840-е годы – его представителем была романтическая фантастика; 2) в период 1930–1980-х годов фантастическим жанром называли научную фантастику, которая во многом наследовала черты романтической фантастики В.Ф. Одоевского; 3) с середины 1990-х годов фантастическим «жанром» называют одновременно фэнтэзи и научную фантастику, разные по происхождению и содержанию «жанры». Кроме этого, появляются «космическая сага», юмористическая и детективная фантастика, «научное» фэнтэзи, «псевдоисторическая» фантастика и «магический реализм».

Первой осмысленной попыткой выделить фантастические произведения в отдельную группу была статья «Речь о критике» В.Г. Белинского, где он нарисовал картину исторического развития форм фантастического от мифологии до литературы начала XIX века [2]. Вторая волна литературоведческих работ о фантастике появляется в начале XX века. Вначале выделяются два направления, где начинает мелькать термин «фантастика»: 1) в первом изучалось идейное своеобразие произведений (П.Н. Сакулин, М.О. Гершензон, В.В. Сиповский, В.В. Гиппиус); 2) во втором исследовалась художественная специфика текстов (символисты В.Я. Брюсов, А. Белый, В.В. Розанов). Понятно, что подобные труды нельзя отнести собственно к фантастике, но они сыграли свою роль в привлечении внимания литературоведов к забытому жанру. Кроме того, в 1920-х годах различные аспекты «околофантастических» произведений рассматривались Ю.Н. Тыняновым, В.В. Виноградовым, Б.М. Эхейнбаумом.

С 1970-х годов появляется ряд действительно плодотворных трудов о фантастике. Сначала в научно-популярных статьях авторы затрагивают вопросы эволюции жанра, его этимологии, что подготавливает дальнейшее концептуальное обращение к теме фантастического жанра до середины 1990-х годов [3]. Отметим, что в эти годы выходят научно-популярные справочные пособия о научной фантастике А. Горбунова [4], М.И. Мещеряковой [5], И.Г. Халымбаджи [6], Е. Харитоновой [7], А. Шека [8], В. Гакова [9]. В 1970–1990-х годах появляются диссертационные исследования Е.М. Неелова [10], И.В. Семибратовой [11], И.А. Тихонова [12], Т.А. Чебанюк [13]. В них рассматриваются частные вопросы функционирования фантастического жанра. Специфические изыскания в области сравнительных исследований свойств фантазии, ее структурных компонентов сделаны в монографии Ц. Тодорова [14].

С 1990-х годов появляются научные работы о фантастике в Интернете, характеризуясь, в подавляющем большинстве своем, популяризаторским подходом к анализу материала. Как отправные точки для исследователя возможны следующие адреса: <http://bestlibrary.ru>, <http://rulex.ru/>, <http://anita-blake.sitcity.ru/>, <http://lavka.lib.ru/blake/>, <http://rusf.ru/>, <http://book.pp.ru>, <http://bomanuar.ru/>, <http://iddk.ru>, <http://sf.nm.ru>, <http://literature.gothic.ru>, <http://fantasy.ru>, <http://fenzin.org>, <http://crpg.ru>. Отметим также, что появляются статьи на электронных носителях, как правило, в рамках текстовых библиотек. В частности, на территории РФ за 10 последних лет нами были просмотрены следующие диски: «Домашняя библиотека 10–13», «Happy Fan Collection v. 1–5», «Библиотека в кармане», «Библиотека фантастики», «Библиотека Мошкова», «Библиотека научной фантастики», «Всемирная литература А–Я». Все остальные электронные библиотеки, так или иначе, дублируют уже названные. Отсутствие унифицированности, частая библиографическая неточность подобных статей определяют нежелательность их приоритетного использования, но как один из источников информации будет разумно привлекать к работе труды известных критиков, авторов (Т. Алешкин, Г. Алтов, П. Амнуэль, С. Бережной, Д. Биленкин, Н. Богословский, В. Гончаров, И. Гомель, А. Горшенин, И. Знаменская, А. Измайлов, В. Казаков, В. Каплан, В. Конечский, О. Корабельников, С. Лукьяненко, Ю. Нестеренко, А. Первушин, Г. Прашкевич, А. Свиридов, Б. Стругацкий, Е. Харитонов, В. Шелухин, А. Шпейн, В. Щербаков и другие).

С появлением и развитием научной фантастики, переосмыслением категории фантастического, развитием фантастического частным становится вариантное понимание общей специфики предмета исследования.

1) В эволюции фантастики выделяются три системы: мифологическая, религиозная и научная с характерным для каждой из них основным типом структурного противоречия. Они сходны в том, что все они дают единообразное художественное толкование смысла бытия, который не находит целостного выражения в повседневных формах самой жизни и поэтому не может быть запечатлен другими художественными средствами. В русской литературе научная система формируется с начала XIX века. К этому времени относят современную трактовку понимания вариантов фантастического:

А) в романтической фантастике поэтика фантастического связана с удвоением мира. Здесь автор или моделирует свой вымышленный мир, или воссоздает два потока бытия (действительный и сверхъестественный). В отличие от религиозной фантастической условности появляется мотивировка фантастического (сон, слухи, галлюцинации, сумасшествие, сюжетная тайна), что отражается в «завуалированной» фантастике. Далее в «социальной» фантастике субъект фантастического и вовсе может сниматься («Нос», «Шинель» Н.В. Гоголя).

Б) В реалистической литературе фантастика сужается до разработки отдельных мотивов и эпизодов или выполняет функцию подчеркнуто условного приема, привлекается как своеобразный контекст повествования, придающий символический характер реалистическим образам (М.Е. Салтыков-Щедрин).

В) Научная фантастика принципиально обособлена от фантастической традиции, так как она рисует реальный, хотя и фантастически преображаемый наукой мир. Ее основная задача – средствами искусства готовить человеческое сознание к переменам, внесенным в жизнь НТР. Здесь специфический способ художественного постижения мира, присущий фантастике вообще, оказался созвучным парадоксальности современного научного мышления.

2) Под фантастикой в целом понимается метод художественного отображения жизни, использующий такую же форму-образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности сочетаются несвойственным ей, в принципе, способом, – невероятно, «чудесно», сверхъестественно.

3) Проблемно называть НФ жанром, приемом, методом (в узком понимании), так как помимо многожанровости она переплავила в себе элементы волшебной сказки, мифа, приключенческой литературы, заимствовав у романтизма исключительность обстоятельств, а у реализма – стремление к психологической достоверности. Заметим, что дальнейшей конкретизации вопроса в критической литературе пока не происходит.

Так что же такое научная фантастика? В литературоведении сейчас используются термины «научно-фантастический жанр», «научно-фантастическая литература». Если последний термин и не вызывает особых возражений из-за общего характера формулировки, то ничего нового и конкретного для исследования не дает. Сложнее дело обстоит с «научно-фантастическим жанром», здесь будет мало указать на неточность термина, так как читающий подсознательно сравнивает проблему с двумя прецедентами. В романтической фантастике главным продуктивным жанровым представителем была «романтическая фантастическая повесть», что формально дает основание считать романтическую фантастику «жанром». Русская фэнтэзийная литература до середины 1990-х годов преимущественно была представлена «фэнтэзийным романом», что также позволяло считать его «жанром». Таким образом, из трех основных разновидностей русской фантастической литературы (романтическая фантастика, научная фантастика, фэнтэзи) лишь научная фантастика не была «жанром», так как за вековой срок развития появились «научно-фантастический рассказ», «научно-фантастическая повесть», «научно-фантастический роман». По аналогии с соседними жанрами и установилась неверная традиция называть научную фантастику «жанром». Этому также способствовала общая неразработанность и противоречивость теории жанра.

Проясним ситуацию. Как известно, жанры делятся: 1) на основе принадлежности к тому или иному литературному роду; 2) по преобладающему эстетическому качеству; 3) учитывая объем и соответствующую общую структуру произведения. Мы имеем дело преимущественно с прозой, поэтому в фантастике присутствуют большие, средние и малые формы прозаического эпоса (роман – повесть – новелла). Они делятся далее на виды по: 1) тематике (научно-фантастический роман, приключенческий роман ...); 2) свойствам образности (фантастическая сатира, гротескная ...); 3) типу композиции; 4) национальной специфике. В итоге «жанровый» вопрос для научной фантастики проясняется следующим образом: «научная фантастика – особая разновидность фантастики, включающая жанры научно-фантастического романа, повести и рассказа». Разумеется, это не исключает тематического деления НФ на социальную, философскую, психологическую, сказочную и так далее, но все же позволяет упорядочить исследуемую область структурно. Например, и в философской научной фантастике все так же будут выделяться жанры романа, повести и рассказа. Иначе говоря, не следует смешивать принципы «вертикального» (жанрового) и «горизонтального» (тематического) структурного деления.

В заключение остается традиционно указать на ограниченность определенными рамками нашей статьи, что оставило вне исследования достаточно объемный и важный материал. Не менее традиционным будет снова указать на полноту и скудность информации в фантастическом исследовании и надеяться на то, что наше исследование позволит приблизиться к некоторой «точке накопления» полезного материала и послужит базой для дальнейших исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шумко, В.В. Фантастический жанр в литературе XIX–XX веков: становление и развитие: Курс лекций / В.В. Шумко. – Витебск: Изд-во УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2006. – 77 с.
2. Белинский, В.Г. Речь о критике / В.Г. Белинский // Полн. собр. соч.: В 13 т. – М., 1953. – Т. 1. – 572 с.
3. Бахтина, В.А. Эстетическая функция сказочной фантастики. Наблюдения над русской народной сказкой о животных / В.А. Бахтина. – Саратов, 1972. – 52 с.
4. Горбунов, А. Научная фантастика: Библиогр. список произвед. сов. и прогрес. зарубеж. писателей / А. Горбунов, И. Семibrатова // ГБЛ. – М., 1985. – 24 с.
5. Русская фантастика XX века в именах и лицах: [Биогр.] Справ. / под ред. М.И. Мещеряковой. – М., 1998. – 136 с.
6. Халымбаджа, И.Г. Фантастика в дореволюционной русской литературе: Опыт библиогр. / И.Г. Халымбаджа // Поиск-83. – Свердловск, 1983. – С. 328 – 352.
7. Харитонов, Е. Фантастика на страницах периодики. Вып. 1: Библиогр. указ. произведений и лит.-крит. ст., опублик. в журн. и газ. на рус. яз. в 1990–1991 гг. / Е. Харитонов. – М., 1992. – 82 с.
8. Шеек, А. Советская научная фантастика. Вып. 1 (1917–1970): Библиогр. указ. критич. лит. по проблемам НФ / А. Шеек, мин-во нар. образ. Узбек. ССР, Самарканд. гос. ун-т им. Алишера Навои. – Самарканд, 1988. – 55 с.

9. Энциклопедия фантастики: Кто есть кто / под ред. В. Гакова. – Минск, 1995. – 694 с.
10. Неелов, Е.М. Волшебство-сказочные корни научной фантастики / Е.М. Неелов. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 198 с.
11. Семибратова, И.В. Типология фантастики в русской прозе 30–40-х годов XIX века: дисс. ... канд. филолог. наук: 10. 01. 01 / И.В. Семибратова. – М., 1972. – 199 с.
12. Тихонов, И.А. Формы и функции фантастики в русской прозе нач. XX века: автореф. дис. ... канд. филолог. наук: 10. 01. 02 / И.А. Тихонов. – Вологда, 1994. – 21 с.
13. Чебанюк, Т.А. Фантастическая повесть в историко-литературном процессе 20-х – начала 40-х гг. XIX века: дисс. ... канд. филолог. наук: 10. 01. 01 / Т.А. Чебанюк. – М., 1979. – 217 с.
14. Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу: Моногр. / Ц. Тодоров; пер. с франц. Б. Нарумова. – М.: Дом интел. книги, 1997. – 144 с.

Н.В. Голубович (ВГУ им. П.М. Машерова)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ УСЛОВНОСТЬ КАК ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Теоретическое освоение немиметических форм творчества имеет долгую историю. Еще Аристотель разграничивал два способа художественного осмысления действительности, отдавая в отдельных случаях предпочтение условности: «...в поэзии предпочтительней невозможное, но убедительное, возможному, но неубедительному» [1].

Несмотря на наличие в современном литературоведении корпуса теоретико-методологических работ, посвященных художественной условности [2], отдельные вопросы остаются открытыми для дискуссии. Представим только некоторые из них.

1. Одним из наиболее полемичных в современном литературоведении является вопрос о целесообразности использования терминов «первичная художественная условность» и «вторичная художественная условность». В последних литературоведческих работах условность и жизнеподобие разграничиваются как разные явления художественной изобразительности. Исследователи выявляют принципиальное отличие условности от миметических художественных форм (А.А. Михайлова, В.Е. Хализев, О.В. Шапошникова, Е.Н. Ковтун, Н.Г. Владимирова и другие).

Многие ученые признают целесообразность различения условности «первичной», определяемой как имманентное свойство любой художественной реальности в силу условности всякого искусства вообще, и «вторичной условности» – фантастических форм, не имеющих эквивалентов в реальности (А. Михайлова) [2]. Есть и другие варианты дефиниции «необычайного» в художественном произведении. О. Шапошникова называет такую образность «акцентированной» [3]. Л. Гинзбург делит поэтические представления на жизнеподобные, вырастающие из эмпирического опыта, и «дифференциальные», связанные с сознательным нарушением этих подобий в определенных целях [4, с. 12]. Существование двух разновидностей условности признает Ю.М. Лотман. В первом случае, по Лотману, речь идет об образном отражении реальности (ученый называет это «удвоением реальности»), во втором – действует механизм двойного удвоения, т.е. «удвоение удвоения». На таком «участке вторичного удвоения» Лотман отмечает «резкое повышение меры условности» [5, с. 243].

Как бы ни называли отмеченный факт исследователи, каждый раз имеется в виду *сознательное, преднамеренное и целенаправленное* отступление писателя от буквального правдоподобия. На первый взгляд, определение достаточно ясно передает суть исследуемого феномена. Но только «на первый взгляд». Из сказанного ясно: единственным критерием демаркации «первичности» и «вторичности» при характеристике художественной реальности является ее адекватность или неадекватность правдоподобию. Понятно, что наличие лишь одного разграничительного параметра обуславливает размытость границ между двумя типами условности и создает почву для идентификационных разночтений. Кроме того, и само понятие «правдоподобие» требует специальных пояснений. Что есть художественное правдоподобие? Каковы критерии «фантастичности – реалистичности»? Какой принцип лежит в основе оппозиций «реалистический – нереалистический», «реальный – нереальный»? Прибавим к этому проблему дифференциации разновидностей фантастического: чем, например, сущностно отличаются такие его проявления, как чудесное, волшебное, магическое? В конце концов, что такое реальность?

Решая эти вопросы, исследователь вынужден всегда оговариваться, что исходные данные задаются им самим. При этом, как правило, на объекты художественного мира переносятся критерии естественно-научного понимания жизни, которые не всегда приложимы к художественной реальности. Однако альтернативы пока нет. Вероятно, чтобы работать над этой проблемой дальше, литературоведам придется уточнить классификацию самой категории *существование*, когда речь идет о художественном бытии и художественном сознании, и, возможно, отказаться от оппозиции «**материя** (объективная реальность) –

дух (субъективная реальность)», признав синтетические формы *существования*. Пока же этого не сделано, следует, пусть и с оговорками, признать что термины «первичная» и «вторичная условность» полнее и точнее других характеризуют обозначаемые ими явления, позволяя включить в исследовательскую область все разновидности повествования о «необычайном».

2. Изучение художественной условности ведется сегодня в двух направлениях. Представители первого (С. Аверинцев, Т. Аскаров, В. Дмитриев, А. Михайлова и другие) помещают условность в один ряд с общими литературоведческими понятиями – фантазией, образностью, разными способами отражения реальности. Ученые другого направления (Н. Владимирова, А. Вулис, В. Гаков, Ю. Манн, Н. Медведа, Е. Ковтун, Т. Чернышева и другие) характеризуют «необычайное» как формообразовательный компонент, жанровый продуцент или художественный прием. Сторонники этой концепции убеждены в необходимости выработки для таких художественных форм особых оценочных критериев. Другими словами, речь идет о выработке специальных приемов анализа, адекватных специфической природе «необычайной» художественной реальности.

Такой подход лежит в основе нашего исследования прозаических произведений М.А. Булгакова. Мы исходим из посылки, что вторичная условность предопределяет своеобразие художественных моделей реальности, созданных писателем. Установка на условность актуализирует новые для булгаковедения вопросы:

– Какова специфика диахронических изменений вторичной условности у М.А. Булгакова? Носят ли эти изменения системный, закономерный, постоянный, эволюционный характер или мы имеем дело с частными, единичными модификациями условности, связанными с жанровыми законами?

– Имеются ли предпосылки эволюционных изменений вторичной художественной условности, если таковая все же наблюдается, и как в таком случае сказались на характере изменений имманентные законы взаимодействия разных типов художественной условности и их преломление у М.А. Булгакова?

Целесообразность рассмотрения прозы М.А. Булгакова сквозь призму вторичной условности доказана, таким образом, самой природой творчества писателя. Фантастическое (в широком его понимании) является каркасом, матрицей булгаковской образности в большинстве произведений автора. Условность выполняет формообразующую, стилиобразующую, сюжетообразующую функции, определяя структурную и содержательную оригинальность созданных писателем художественных моделей реальности.

Специальный анализ вторичной условности в прозе М.А. Булгакова показывает, что прогрессивное усложнение и универсализация создаваемых писателем художественных моделей реальности за счет интеграции вторичной условности – следствие постепенного изменения характера связей между сатирическим, фантастическим и мифологическим типами – от отношений субординации к синтезу. Вторичная условность в булгаковской прозе – уникальная функциональная эстетическая система, обладающая динамичной полиморфической структурой, эволюция которой отражает усиление центростремительных тенденций в творчестве писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Соч.: в 4-х т. / Аристотель; пер. с древнегреч.; общ. ред. А.И. Доватура. – М.: Мысль, 1983. – Т. 4: Поэтика. – 830 с. – (Филос. наследие. Т. 90.).
2. Михайлова, А.А. О художественной условности / А.А. Михайлова. – М.: Мысль, 1966. – 319 с.
3. Шапошникова, О.В. Гротеск и художественная условность / О.В. Шапошникова // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9, Философия. – 1982. – № 3. – С. 16 – 23.
4. Гинзбург, Л. Литература в поисках реальности / Л. Гинзбург. – Л.: Сов. писатель, 1987. – 399 с.
5. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М.: «Языки русской культуры», 1991. – 464 с.

ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ И МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ

Л.С. Васюкович (Віцебск, ВДУ імя П.М. Маішэрава)

МЕТАТЭКСТ У СТРУКТУРЫ ПАДРУЧНИКА ПА БЕЛАРУСКОЙ МОВЕ

У сувязі з разнапланавым ужываннем адзінкі, што прыводзіць да непажаданай у навуковай сферы полісеміі, акрэслімся ў разуменні тэрміна *метатэкст*. Як вядома, у семантычных даследаваннях па тэрміналогіі адназначнасць агаворваецца як абавязковы (надзвычай пажаданы) атрыбут тэрміна. Аднак самі ж мовазнаўцы і разбураюць гэтую дамоўленасць, ігнаруючы традыцыйнае ўжыванне некаторых адзінак, тым самым ствараючы прэцэдэнт канцэптуальнай полісеміі. Прычым, розныя варыяцыі выкарыстання суправаджаюцца стратай тэрміналагічнай адназначнасці. Пры гэтым кантэкстуальныя ўжыванні тэрмінаў «не столькі ... дакладна абазначаюць навуковае паняцце, колькі сігналізуюць пра актуальнасць праблемы, указваюць на галіну, у якой нараджаюцца новыя навуковыя ідэі» [1, с. 3]. Так, А. Вяжбіцкая вызначае метатэкст як дадатковае тлумачэнне-выказванне аб асноўным тэксце. Даследчыца аналізуе як метатэкставыя ўтварэнні кампаненты тыпу ў *гэтым раздзеле я буду гаварыць..., прывядзём прыклад, інакш кажучы, рэзюміруем, паўтोरэм, што; дададзім, што і гэтак далей*. [2, с. 402].

Сугучна з А. Вяжбіцкай, В.А. Шайміёў акрэслівае метатэкст як другасны тэкст з вербалізаваным прагматычным зместам. Аб'ектам яго становіцца канкрэтны асноўны тэкст, задачай – факт разгортвання і ўспрымання «маўленчага цэлага» [3, с. 58]. Згодна з прыведзеным меркаваннем, асноўнай адзнакай метатэксту прызнаецца яго арыентаванасць на прыватную маўленчую сітуацыю або характар успрымання канкрэтнай адзінкі. Безумоўна, прагматычныя элементы, што забяспечваюць адэкватнае ўспрымання і разуменне тэксту, мэтазгодна адмяжоўваць ад асноўнай маўленчай структуры. Аднак недастаткова строгі падыход да традыцыйнага тэрмінаўжывання прыводзіць да аманімічнага сугучча, «накладання» тэрміна. Тым больш, што лінгвістычная з'ява ў разуменні А. Вяжбіцкай, В.А. Шайміева займае супадпарадкавальнае становішча ў іерархіі тэкст – кампанент тэксту, што, у сваю чаргу, прыводзіць да недыферэнцыраванага ўжывання адзінкі.

Традыцыя выкарыстання тэрміна *метамова* бярэ свой пачатак з прац Р. Якабсона, дзякуючы якому адзінка была ўведзена ў навуковы зварот мовазнаўчых даследаванняў. Вучоны, разглядаючы асновы маўленчай камунікацыі, вылучае камунікатыўную (рэферэнтную), апелятыўную, паэтычную, экспрэсіўную, фатычную і метамоўную функцыі. Вытлумачваючы рэалізацыю асноўных кампанентаў маўленчага акта, даследчык адрознівае два асобныя ўзроўні: «Аб'ектная мова, якой расказваюць пра сусвет, і *метамова*, на якой гавораць аб мове... *Метамова* – неабходны інструмент даследавання, якім карыстаюцца логікі і лінгвісты» [4, с. 201].

Замацаванню ўласналінгвістычнай традыцыі ўжывання адзінак *метамова*, *металінгвістыка* паслужыла ўвядзенне іх у «Слоўнік лінгвістычнай тэрміналогіі» В.С. Ахманавай, выданне якога ставіла за мэту спарадкаваць і прадэманстраваць у поўным аб'ёме метамоўнае мовазнаўства. Уключэнне адзінак у аўтарытэты даведнік фактычна абазначала працэс усталявання тэрмінаў як значымы этап металінгвістычных навуковых даследаванняў. У прадмове да слоўніка ўдакладняліся базісныя аспекты рэальнай метамовы: «1) Уласнатэрміны, гэта значыць, тыя словы, якія або наогул не ўжываюцца ў мове-аб'екце, або набываюць, будучы запазычанымі з мовы-аб'екта, асаблівае значэнне; 2) своеасаблівыя спалучэнні слоў і іх эквівалентаў, якія характарызуюць метамоўнае лінгвістыкі ў яе поўным выглядзе; 3) акрэслены сацыяльна-лінгвістычны аспект: гэтая форма метамаўлення адлюстроўвае спецыфіку таго або іншага лінгвістычнага накірунку, эпохі і т.п.» [5, с. 4].

Традыцыі сучаснага тэрмінаўжывання дазваляюць дыферэнцыраваць у сферы лінгвістычнай тэрміналогіі такія адзінкі, як *метамоўная функцыя мовы*, *метатэкст*, *метамаўленне*, *метасінтаксіс*, *метаграматыка*. У практыцы класічнага мовазнаўства замацавалася наступная дэфініцыя: «Метамова мовазнаўства разглядаецца намі найперш як сродак навуковых (або метамоўных) зносінаў. Пад метамоўнымі зносінамі разумеецца выкарыстанне носьбітамі асаблівай разнавіднасці мовы, якая рэалізуе інтэлектуальна-камунікатыўную функцыю». Адпаведна пад метатэкстам будзем разумець тэкст, што раскрывае, вытлумачвае сутнасць мовазнаўчых паняццяў, з'яў, адлюстроўвае лінгвістычную тэрміналогію, сістэмныя адносіны паміж тэрмінаадзінкамі [6, с. 64].

Прызнанне афіцыйнага статусу метатэксту ў рэчышчы традыцыйнай лінгвістыкі спараджае новы аспект праблемы ў кантэксце нашага даследавання. Метатэкст як структурны элемент падручніка па мове не супадае з кампазіцыйна-маўленчымі формамі, прызнанымі школьнай практыкай. На думку Н.А. Метс, О.Д. Мітрафанавай, Т.Б. Адзінцовай, такія тыпы выказванняў, як *апісанне* (пэўнай з'явы, прадмета або матэрыялу, працэсу, вопыту, лабараторнай працы), *апавяданне* (аб адкрыцці закона або з'явы), *разважанне* (аб вывадзе формулы, закона), якія ўтвараюць тэксты любой дысцыпліны, ... –

цалкам прымальнай і мэтазгодная форма метадычнай арганізацыі вучэбнага матэрыялу» [7, с. 114]. Аднак метатэкст школьнага падручніка паводле дыдактычнай і камунікатыўнай скіраванасці, кампазіцыйна-лагічнай структуры, моўнага выкладу цяжка адназначна суаднесці з названымі адзінкамі, паколькі сам тып тэксту будзе дыктавацца ўласцівасцямі аб'екта, што выступае ў якасці прадмета-характарыстыкі.

Так, да **апісання** складальнік падручніка звяртаецца, раскрываючы, дэталізуючы ўласцівасці пэўнай моўнай з'явы, вылучаючы яе з шэрагу аднародных. Аднак метатэкст, вырашаючы найперш дыдактычныя задачы, не можа быць звязаны да простага пералічэння прымет адзінкі (напрыклад, пры падачы звестак пра функцыянальны стыль). Ён запатрабуе інфармацыі аб даследаванні паняцця ў гістарычным развіцці, дэманстрацыі поліварыянтнасці ў трактоўцы тэрміна ў кантэксце сучасных даследаванняў. Апісанне, статычнае па сваёй сутнасці, выключае часавыя параметры з'явы, напрыклад, у межах апісання не месціцца інфармацыя аб гісторыі станаўлення і развіцця тэрміна. Значыць, магчымасці тэксту апісання ў школьным падручніку абмежаваныя. Гэты тып можна суаднесці з моўнымі з'явамі, што вылучаюцца пэўнымі класіфікацыйнымі адзнакамі, а таксама з матэрыялам, што вымагае абавязковай структурызацыі, рубрыкацыі.

Як вядома, у **апавядальных тэкстах** на першы план выступае парадак разгортвання падзей, з'яў, працэсаў у пэўнай часовай паслядоўнасці. Такія тэксты надзвычай малалікія ў структуры школьных падручнікаў. З імі найперш суадносіцца матэрыял, што адлюстроўвае факты з гісторыі станаўлення і развіцця сучаснай мовы, які падае прыватныя аспекты моўных даследаванняў. Асэнсаванне законаў лінгвістыкі, літаратурных нормаў, засваенне сістэмы ведаў пра фанетыку, слоўнік і граматычны лад сучаснай мовы, як правіла, скіравана на сінхроннае яе апісанне, якое звычайна ўнікае разгляду адпаведнай інфармацыі на дыяхранічным зрэзе.

Разважанне – нечастотны і нетыповы тып тэксту на старонках школьнага падручніка. Так, А.І. Моціна лічыць, што «прадметам выкладу пры разважанні выступаюць не самі аб'екты (матэрыяльныя або ідэальныя), а працэс атрымання новых ведаў пра іх» [8, с. 24]. Аднак камунікатыўны намер складальніка падручніка абумоўлены ўстаноўкай на аргументаванае вытлумачэнне прапанаванай інфармацыі. Прычым аўтар не прэтэндуе на «атрыманне новых ведаў», на ўстанаўленне лінгвістычных ісцін (яны ўжо спазнаныя ў навуковым свеце). Задача складальніка вучэбнай кнігі – інтэрпрэтаваць, паведаміць вывераную мовазнаўчую інфармацыю патэнцыяльным чытачам у лагічнай і даступнай форме. Улічваючы камунікатыўныя ўстаноўкі аўтара (не адкрываць, а вытлумачаць моўныя законы, факты), цяжка гаварыць у рэчышчы школьнага падручніка пра метатэкст, адпаведны кампазіцыйнай структуры разважання.

Такім чынам, метатэкст падручніка выходзіць за традыцыйныя рамкі прызнаных школьнай практыкай тыпаў тэксту – апісання, апавядання, разважання. Ён вылучаецца спецыфікай у плане зместу, структурнай арганізацыі, функцыянальнага прызначэння. Мадэль метатэксту ўключае «праграму дзейнасці» аўтара (складальніка падручніка) і адрасата (вучня як патэнцыяльнага чытача). Метатэкст найперш выступае як форма прэзентацыі, рэалізацыі лінгвістычных ведаў. Таму аўтар прадумвае, прагназуе змест, аб'ём інфармацыі, структурную арганізацыю тэксту, праз якую закладваецца дыдактычная задача, спраецыраваная на вучня (асабліваасці яго разумовага развіцця, успрымання, інтэлектуальных магчымасцей).

Метатэкст як адзінка навуковага маўлення выступае носьбітам доказнай, выверанай інфармацыі. Натуральна, што метатэкст пры гэтым «наследзе» сістэмаўтваральныя адзнакі навуковага стылю – дакладнасць, лагічнасць, аб'ектыўнасць, абгульчэнасць і абстрагаванасць выкладу. Аднак аўтар метатэксту не можа ігнараваць рэакцыю патэнцыяльных спажыўцоў вучэбнай інфармацыі. Таму актывізацыя ўвагі, лагічнага мыслення чытачоў, магчымых незразумелых выпадкі ўжывання моўных фактаў, з'яў загадзя прагназуюцца, «праігрываюцца» аўтарам з пазіцыі вучнёўскага ўспрымання і разумення. Не-выпадкава арганізацыя метатэксту (размяшчэнне і ўзаемазвязь кампанентаў, выкарыстанне графічных сродкаў афармлення) выступае як умова асэнсавання і запамінання прад'яўленай інфармацыі.

Метатэкст як вучэбная адзінка валодае наступным наборам прымет, што дэтэрмінуюць яго змест і структуру:

- асноўная функцыя метатэксту як адзінкі навуковага стылю – камунікатыўна-інфармацыйная – дапаўняецца фатычнай, спраецыраванай на сродкі наладжвання вучэбнага дыялога з патэнцыяльным чытачом;

- мэта і задачы метатэксту як сродку забеспячэння вучэбнай камунікацыі дыктуюць адбор і спосаб прад'яўлення лінгвістычнай інфармацыі, рацыянальны характар яе падачы і графічнага афармлення;

- зададзенасць стандартных параметраў вучэбнай сітуацыі абумоўлена задачай фарміравання паняццыйна-лагічнага мыслення вучняў, развіцця іх інтэлектуальна-маўленчых уменняў.

З улікам прад'яўленых параметраў вучэбнай сітуацыі метатэкст павінен рэалізоўвацца як мадэль навуковага паведамлення, як тэкставы ўзор, стандартызаваны пры неаднаразовым ужыванні на старонках

школьнага падручніка. У сувязі з гэтым трэба гаварыць пра пэўны эталон структурнай арганізацыі метатэкставай адзінкі, яе аптымальную пабудову, абумоўленую практыкай школьнага выкладання, задачамі фарміравання лагічна-лінгвістычнага кампанента моўнай адукацыі. Апроч гэтага, метатэкст ва ўмовах вучэбнага функцыянавання характарызуецца найперш дыдактычнай скіраванасцю, арыентацыяй на спасціжэнне вучнямі зместу і структуры навуковага тэксту: уразуменне асноўных тэарэтычных палажэнняў, паступовае назапашванне і актыўнае аперыраванне мовазнаўчай тэрміналогіяй, уменне працаваць з лінгвістычнымі даведнікамі, уменне вызначаць тэматыку, асноўную праблематыку вучэбных паведамленняў, засваенне сістэмы моўных сродкаў, з дапамогай якіх афармляецца навуковая інфармацыя, яе структурныя кампаненты.

Спынімся на лінгвадыдактычных характарыстыках абавязковых структурных кампанентаў метатэксту школьнага падручніка па мове.

Уводзіны (гісторыка-этымалагічная даведка). У сучаснай практыцы стварэння вучэбных кніг **уводзіны** – факультатывны кампанент. У большасці выпадкаў метатэкст школьнага падручніка пачынаецца непасрэдна з дэфініцыі паняццяў, заяўленых у назве параграфу. У якасці тыповага пачатку метаадзінкі прывядзём наступныя прыклады: «*Лексіка* – гэта ўся сукупнасць слоў мовы, яе слоўнікавы запас. Навука, якая вывучае лексіку, называецца лексікалогіяй»; «*асіміляцыя* – гэта фанетычны працэс артыкуляцыйнага прыпадабнення зычных гукаў»; «*гуканіс* – гэта аднатыпныя гукавыя паўторы»; «*аднародныя члены сказа* – два і больш членаў сказа, якія выконваюць аднолькавую сінтаксічную функцыю»; «*арфаэпія* – сукупнасць правіл узорнага вымаўлення гукаў і іх спалучэнняў у літаратурнай мове»; «*марфалогія* – гэта граматычнае вучэнне аб слове, яго формах, аб лексіка-граматычных класах слоў (часцінах мовы)».⁷

Прыведзеныя прыклады ўступнай часткі метатэксту паводле сваёй структуры пабудаваны як стандартныя слоўнікавыя артыкулы. Наўрад ці можна пагадзіцца, на нашу думку, з тым, што метатэкст як спецыфічная адзінка навуковага стылю павінен сваёй арганізацыяй нагадваць тыповую лексікаграфічную крыніцу. Мэты слоўнікавага артыкула і метатэксту з яго выразнай дыдактычнай арыентацыяй, безумоўна, розныя. Задачы метатэксту як асноўнай крыніцы лінгвістычнай інфармацыі для вучняў вымушаюць аўтараў падручніка прадумаць такі спосаб падачы матэрыялу, які б даваў магчымасць разглядаць тэрміналогію школьнага курса як сістэму, паўнацэнна раскрываць змест навуковых паняццяў, выяўляючы сутнасць моўных з’яў у тыповым лінгвістычным кантэксце.

Тэарэтычна дапушчальнае мноства варыянтаў пабудовы вучэбнага метатэксту не павінна атаясамлівацца з адвольнасцю яго структуры. Паўтаральнасць, «штатнасць» прад’яўлення лінгвістычнай інфармацыі павінна набываць акрэсленыя межы і формы. Вучэбны характар метаадзінкі, узровень вытлумачэння лінгвістычных паняццяў, адаптаваны да адрасата, інтэграванасць у дыдактычны кантэкст вызначаюць і аптымальную арганізацыю тэкставага матэрыялу. Адпаведна ўводзіны як самастойная канструкцыя метатэксту могуць утрымліваць інфармацыйныя элементы наступнага характару:

– гістарычная даведка адносна ступені і ўзроўню даследавання пэўных моўных з’яў. Дарэчнай пры гэтым выступае сцёслая інфармацыя аб этапах станаўлення і развіцця таго ці іншага раздзела, накірунка мовазнаўчай навукі;

– агульная інфармацыя, якая лакалізуе даследаваную праблему, акрэслівае кола пытанняў, паняццяў, прыярытэтаў сучаснай лінгвістыкі;

– інфармацыйную каштоўнасць могуць мець звесткі, што раскрываюць гісторыю стварэння тэрміна. Гістарычныя экскурсы адносна ўзнікнення тэрміна дапамагаюць асэнсаваць сутнасць адзінкі, яе першапачатковы сэнс, функцыянальнае прызначэнне. Лінгвістычная навука ў такім разе паўстае перад вучнямі не як аднастайны набор не заўсёды асэнсаваных, матываваных тэрмінаў, а як жывая з’ява, дыялектыка развіцця якой пазначана этапамі дасягненняў, заняпаду, пэўных пралікаў у моўнай палітыцы, тэарэтычнымі набыткамі і выдаткамі. «Дыханне дыяхраніі» асэнсуюць вучні, напрыклад, у працэсе азнаямлення з найменнямі лінгвістычных паняццяў, вядомых беларускаму мовазнаўству з пачатку XX стагоддзя:

а) *назвы навукі аб мове і раздзелах мовазнаўства: навука філалагічная (навука аб мове), граматыка, фанетыка, марфалогія, этымалёгія* (у тым жа значэнні, што і марфалогія), *сінтаксіс, складня, склад мовы* (апошнія два ў значэнні сінтаксіс), *ортаграфія, правапісьмо, пісаньне* (правапіс);

б) *назвы гукаў: гук, зык, гаманок, галасок, голас, згук* (усе ў значэнні 'гук'), *галосныя (самагалосныя), гучны (галосны), сагалосныя (зычныя), мяккі гаманок (мяккі гук), гаманок цвёрды (цвёрды гук), чужыя зыкі* (запазычаныя гукі);

⁷ Фактычным матэрыялам для артыкула выступаюць прыклады, запазычаныя з наступных школьных падручнікаў: Гваздовіч, Г.А. Беларуская мова: вучэбны дапаможнік для 10–11 кл. агульнаадукац. школы / Г.А. Гваздовіч [і інш.]. – Мн.: Нар. асвета, 1999; Несцяровіч В.І. Беларуская мова: Падручнік для 10–11 кл. агульнаадукац. школы / В.І. Несцяровіч [і інш.]. – Мн.: Народная асвета, 1999.

в) *назвы знакаў пунктуацыі: знакі застановачныя* (знакі прыпынку), *кропка, закавыка* (коска), *кропка з закавайкай* (кропка з коскай), *клічнік, пытаннік, злуч* (злучок), *працяжка* (*працяжнік*), *чужаслоў* (*двуколле*), *недаказ* (шматкроп'е) [9, с. 18 – 19]. Падобныя звесткі, набываючы дыдактычную каштоўнасць, фарміруюць навуковае мысленне вучняў, дапамагаюць усвядоміць лінгвістычную тэорыю ў гістарычным развіцці, раскрываюць эвалюцыю формы і зместу тэрміна. Гэта дапамагае выявіць, што сістэмай атрымана ў спадчыну, што развілося ў ёй самой і што набывалася ў працэсе паступовага змянення.

Інфармацыйную і дыдактычную каштоўнасць маюць звесткі, звязаныя з эвалюцыйнымі зменамі дэфініцыі. Паступовае развіццё навуковай думкі, прырашчэнне ведаў у сферы навуковай камунікацыі заканамерна прыводзяць да пашырэння або ўдакладнення зместу тэрміналагічнай адзінкі. У сувязі з адзначаным лагічным бачыцца ў школьным падручніку дэманстрацыя пошукаў вучонымі адэкватнага зместавага напаўнення моўнага знака. Прасочваючы эвалюцыю дэфініцыі тэрміна ў падручніках, вучань асэнсоўвае логіку развіцця навуковага паняцця, абумоўленую ўзроўнем распрацаванасці лінгвістычнай праблемы. Уключэнне падобнай інфармацыі ў метатэкст школьнага падручніка дапаможа вучню усвядоміць логіку спазнання ў няпростым пошуку тэарэтычных ісцін.

Лагічная прысутнасць ва ўступным блоку метатэксту найменняў грэчаска-лацінскіх элементаў, што ўваходзяць у састаў шматлікіх лінгвістычных тэрмінаў. Гэта дае мажлівасць пачынаючым філолагам арыентавацца ў структуры і значэнні міжнародных адзінак. Веданне этымалогіі і інтэрнацыянальных марфем тэрмінаэлементарнага служыць падставай для ўразумення «тэрміналагічнай радаслоўнай» адзінкі, фарміруе лінгвістычнае мысленне вучня. Іншая справа, што ўвядзенне грэчаска-лацінскіх элементаў павінна адрознівацца ў сярэдніх і старэйшых класах. Напрыклад, пры знаёмстве з новым раздзелам у IV класе тэрміны «фанетыка» і «графіка» пажадана ўводзіць паралельна, выкарыстоўваючы элементы займальнасці і супастаўлення. Уступная частка метатэксту адпаведнага параграфа можа мець наступны змест: як вядома, вусная мова нагадвае спецыфічнае «счапленне», аб'яднанне гукаў, з якіх утвараюцца словы. *Фанетыка* – раздзел навукі пра мову, у якім вывучаюцца гукі (ад грэч. *phōne* – гук). Дарэчы, гэты элемент уваходзіць у шматлікія словы, вядомыя вучням: *тэлефон, таксафон, магнітафон, мікрафон, фанаграма* і іншыя. Апрача вуснага маўлення, мы карыстаемся яго пісьмовай разнавіднасцю (ліст, даклад, шматлікія запісы). Пісьмовую мову мы фіксуем з дапамогай літар. *Графіка* вывучае спосабы перадачы гукаў на пісьме з дапамогай літар (ад грэч. *graphō* – пішу). Чацвёртакласнікам можна прапанаваць заданне: назваць словы, у якіх сустракаецца гэты элемент, напрыклад, *тэлеграф, аўтограф, эпіграф, біяграфія, геаграфія, фатаграфія* і іншыя.

Празмерная сцісласць, непаўната лінгвістычных звестак асобных параграфіаў вучэбных кніг дае падставу гаварыць пра пэўную перарванасць нацыянальных традыцый у справе стварэння школьных падручнікаў. Міжволі складаецца ўражанне, што некаторыя аўтары ў недастатковай ступені знаёмыя з традыцыямі вучэбных выданняў Я. Коласа, І. Замойна, Бр. Тарашкевіча, Я. Лёсіка, Б. Пачобкі, І. Пратасевіча, І. Самковіча, В. Тэпіна, А. Саломеніка, Н. Шэўчыка, К. Бязносіка, Ю. Шакаля і іншых. Набыткі папярэднікаў, каштоўныя знаходкі мінулых дзесяцігоддзяў застаюцца незасвоенымі, не ўсвядомленымі з пазіцый сённяшніх метадычных канцэпцый. Менавіта асэнсаванне вопыту складальнікаў вучэбных кніг 20–30-ых, 50-80-ых гадоў дало б мажлівасць сучасным выданням дасягнуць пэўнай ступені лінгвістычнай і метадычнай дасканаласці ў межах нацыянальных традыцый кнігадрукавання, дазволіла б захаваць элемент самабытнасці, арыгінальнасці на ўласнай глебе выдавецкай справы.

Азначэнне як кампанент метатэксту. Кампазіцыйная структура класічнага метатэксту, абумоўленая параметрамі вучэбнай сітуацыі, павінна мець прагнастычны, прадвызначаны характар. Абавязковым элементам метаадзінкі выступае тэрмін як неад'емны арыбут навуковага выказвання. Азначэнне паняцця – аблігаторная і вядучая адзнака навуковага тэксту. Дэфініцыя выступае сэнсавым цэнтрам метатэксту, без якога вучэбная адзінка страчвае семантыка-структурную цэласнасць. Гэта найбольш важкі семантычны стрыжань, які цэментуе, акумулюе інфармацыю і дастаткова жорстка, строга акрэслівае логіку кампазіцыйнай пабудовы. Азначэнне ў межах метаадзінкі – найбольш каштоўнасны элемент у навуковым і дыдактычным плане. Тэарэтычная значнасць гэтага кампанента заключаецца ў тым, што дэфініцыя як першаэлемент метатэксту, як істотная частка мовазнаўчых ведаў складае асноваўтваральную рысу навуковага стылю. Прэзентацыя навуковай інфармацыі праз сістэму азначэнняў складае тэарэтычны багаж лінгвістыкі, яе тэрміналагічнае ядро. Сукупнасць абстрактна-лагічных палажэнняў як інфармацыйная праграма вучэбнай дысцыпліны стварае цэласнае ўяўленне аб заканамернасцях развіцця мовы і мыслення. Дыдактычная арыентаванасць метатэксту фарміруе пазітыўныя адносіны вучня да тэрміналогіі як найбольш інфарматыўнай часткі навуковага тэксту, выпрацоўвае свядомыя навыкі аперавання тэрмінаадзінкі.

Навуковая значнасць азначэння як абавязковага кампанента метатэксту вытлумачаецца ўстойлівасцю логіка-лінгвістычнай працэдуры дэфініравання адзінак, што мае даўнія традыцыі. Асновы тэорыі азначэння закладзены ў працах Арыстоцеля. Першыя ўсходнеславянскія граматыкі вызначаліся

пераважна астэнсіўнымі азначэннямі, характэрнымі для пачатковых этапаў спазнання, якія рыхтавалі «далейшае, больш глыбокае асэнсаванне з'яў рэчаіснасці і будучыя экспліцытныя дэфініцыі» [10, с. 135]. На сённяшні дзень сцвердзіўся логіка-лінгвістычны падыход да праблемы вызначэння тэрмінаў (Д.П. Горскі, К. Попа, В.П. Даніленка, С.Д. Шэлаў і іншыя). Матэрыялізацыя навуковай інфармацыі праз сістэму азначэнняў выпрацавала дастаткова ўстойлівую форму ў плане сэнсава-сінтаксічнай структуры. Семантычнае ядро дэфініцыі складае набор тэрмінаў, характарыстык, скіраваных на вызначэнне сутнасці адзінкі. Сінтаксічная арганізацыя метатэксту – гэта найперш лагічная сістэма сувязей паміж элементамі вучэбнай інфармацыі, гэта структура навуковых ведаў, рэалізаваная ў канкрэтнай метаадзінцы.

Азначэнне як аўтасемантычны адрэзак метатэксту, арганізаваны паводле законаў логікі, выступае і як працэс раскрыцця зместу азначаемага паняцця, і як вынік, дэманстрацыя істотных прымет і характарыстык прадмета. Аптымальная структурная формула азначэння, як вядома, уяўляе сабой суму родавага і відавога кампанентаў, аформленых як асобныя сінтаксічныя адзінкі: «*Родавым фрагментам* азначаемага выразу з'яўляецца яго семантычна закончаная, сінтаксічна мінімальная частка, якая ўключае максімальны (паводле славеснага аб'ёму) раней акрэслены тэрмін (або свабоднае спалучэнне раней акрэсленых тэрмінаў); другая частка азначаемага выразу ўяўляе сабой *відавую прыкмету* (калі гэтая частка сінтаксічна адносіцца да аднаго слова) або аб'яднанне відавых прыкмет (калі гэтая частка адносіцца да розных слоў» [11, с. 122].

У плане метадыкі азначэнне паняцця разглядаецца як стрыжнёвы кампанент метатэксту, як лагічная і неабходная ступенька пазнавальнага працэсу. Вучнёўскае выказванне на лінгвістычную тэму пры адсутнасці дэфініцыі вывучаемага паняцця і вытлумачэння яе састаўных частак выглядае няпоўным, нядоказным, фактаграфічным, семантычна і структурна невыразным. Менавіта азначэнне перадае змест і аб'ём паняцця, канцэнтруе веды вакол яго істотных прымет, уласцівасцей, зводзіць раздробленыя звесткі ў сістэму. Такім чынам, дыдактычная каштоўнасць засвоеных паняццяў – сведчанне сістэматызаваных ведаў, паказчык таго, што і як вучань асэнсоўвае праз лагічную аперацыю азначэння. Апроч гэтага, дакладнасць, усвядомленасць дэфініцыі – абавязковая ўмова ўразумення і засваення інфармацыйнай праграмы навуковага паведамлення.

Адэкватная дыдактычным задачам структура метатэксту магчымая пры аптымальнай арганізацыі тэарэтычнага матэрыялу школьнага падручніка:

1) падручнік павінен змяшчаць інфармацыю (хаця б у згорнутым выглядзе) пра азначэнне навуковага паняцця як кампазіцыйна-маўленчую адзінку вучэбнага тэксту, пра яго прызначэнне і структуру. Неабходнасць гэтай інфармацыі запатрабаваная з улікам новых адукацыйных тэхналогій, пры якіх навуковая інфармацыя выступае ў якасці сродку, а не мэты навучання. На сённяшні дзень метадычная навука сцвердзілася ў прызнанні таго, што навучальныя праграмы, апроч прадметных ведаў, у абавязковым парадку павінны прадугледжваць сістэму метавестак, «якія дазваляюць вучням выяўляць заканамернасці пабудовы любой інфармацыі»;

2) праграма па беларускай мове, фармулюючы адной з асноўных задач засваенне «лагічна-лінгвістычнага кампанента, які забяспечвае функцыянаванне навукі ў грамадстве», абавязвае да вывучэння лінгвістычнай тэрміналогіі не як набору адзінак, а як спарадкаванай арганізаванай сістэмы. Рацыянальнае засваенне тэрміналогіі патрабуе не толькі азнаямлення са змештавым напаўненнем адзінак, але і абавязковага ўразумення структурнай двухузроўневай «правільнага», класічнага азначэння, уліку родавых і відавых прыкмет. Вучні павінны ўсвядоміць, што «найменаванне прадмета ёсць строга акрэсленая, традыцыйная аперацыя над пэўнай экстралінгвістычнай з'явай. Гэты тэарэтычны «тэрміналагічны мінімум» стане асновай для выпрацоўкі ў вучняў умення «расчляняць» фармулёўку лінгвістычнага азначэння і свядома аналізаваць яе. У выніку гэтай працы вучні павінны першасна засвоіць мадэль, паводле якой будзеца дэфініцыя мовазнаўчага паняцця;

3) што да пазіцыі дэфініцыі ў вучэбным метатэксце, выкажам наступныя меркаванні. Дэфініцыя як сталы, нязменны кампанент выступае не як дапаможны сродак, а як асноўны аб'ект тэксту, рэалізацыя якога адбываецца ў рэчышчы навуковай камунікацыі. Таму адначасовымі элементамі навуковага апісання выступаюць і змест, і сінтаксічная формула, і арсенал логіка-моўных сродкаў, з дапамогай якіх афармляецца азначэнне паняцця. Традыцыйная пазіцыя, якая ўстойліва замацавалася ў школьным падручніку мовы, – гэта ініцыяльнае, першаснае месцазнаходжанне ў метатэксце. Гэтае тэкставае размяшчэнне не пазбаўлена рацыянальнага пачатку, паколькі падпарадкоўваецца логіцы апісання навуковага паняцця. Пры гэтым сама дэфініцыя патрабуе абавязковага акружэння, якое выконвае другасную, вытлумачальную функцыю.

Такім чынам, рэалізацыя адзначаных кампанентаў метатэксту школьнага падручніка па мове спрыяе вырашэнню камунікатыўных задач – прэзентацыі інфармацыі і яе адэкватнаму ўспрымання і разуменню адрасатам. Пабудова метатэксту як цэласнай камунікатыўнай адзінкі забяспечвае матываваны экстралінгвістычны фон паведамлення, паслядоўнае, лагічнае разгортванне тэмы параграфа, яе інфармацыйных і ілюстрацыйных магчымасцей, утрымлівае доказнае, аргументаванае вытлумачэнне. Метатэкс

павінен дэманстраваць асноўныя параметры зместавых і кампазіцыйных характарыстык, уніфікаваны падыход да адбору апорных родавых і відавых прымет, неабходных і дастатковых для належнай рэпрэзентацыі тэрмінаадзінкі.

ЛІТАРАТУРА

1. Лотман, Ю.М. Текст в тексте / Ю.М. Лотман // Текст в тексте: Труды по знаковым системам. Вып. 14. – Тарту, 1981. – С. 3 – 14.
2. Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая. – М.: Русские словари, 1997. – 412 с.
3. Шаймиев, В.А. Метатекст и адекватное восприятие текста / В.А. Шаймиев. – СПб: Росс. гос. пед. ун-т им. А. Герцена, 1996. – 62 с.
4. Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм: «за» и «против». Сб. ст. – М.: Прогресс, 1975. – С. 193 – 230.
5. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – 608 с.
6. Гвишиани, Н.Б. К вопросу о метаязыке языкознания / Н.Б. Гвишиани // Вопросы языкознания. – 1983. – № 2. – С. 64 – 72.
7. Метс, Н.А. Структура научного текста и обучение монологической речи / Н.А. Метс, О.Д. Митрофанова, Т.Б. Одинцова. – М.: Русский язык, 1981. – 142 с.
8. Мотина, Е.И. Язык и специальность / Е.И. Мотина. – М.: Русский язык, 1988. – 176 с.
9. Красней, В.П. Беларускія лінгвістычныя тэрміны пачатку XX ст. / В.П. Красней // Лексікалогія і граматыка: зб. артыкулаў. – Мінск: выд-ва БДУ імя Леніна, 1969. – С. 17 – 25.
10. Мечковская, Н.Б. Ранние восточнославянские грамматики / Н.Б. Мечковская. – Минск: Университетское, 1984. – 158 с.
11. Шеллов, С.Д. Определение терминов и понятийная структура терминологии / С.Д. Шеллов. – СПб: изд-во СПбГУ, 1998. – 236 с.

Л.И. Шевцова (Витебск, ВГУ им. П.М. Машерова)

ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ (ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ)

Всеобщее образование – относительно недавнее завоевание человечества. В России до XVIII века образование было церковным и являлось привилегией духовенства и знати. В XVIII веке светских учебных заведений – не более десяти. Словесность была выделена в отдельный предмет только в конце столетия, в основе курса словесности – риторика, которая изучалась в связи с латынью, затем появилась поэтика, преподававшаяся уже на русском языке.

XIX век ознаменовал существенный прорыв в деле, как тогда именовалось, народного просвещения: учреждается Министерство народного просвещения, открываются гимназии в крупнейших губернских городах (к началу 1809 года их было 32). Русская словесность как отдельный предмет появляется впервые в учебном плане Петербургской гимназии (1811). В младших классах предусматривалось чтение гражданского и церковного, грамматика и упражнения в слоге, в старших – риторика, логика, словесность, ее история и упражнения в слоге. Уже в конце 1820-х годов курс русской словесности значительно расширен: в младших классах он включает в себя сведения из грамматики и этимологии, устные и письменные упражнения в грамматическом разборе и правописании, синтаксис и стопосложение, упражнения в слоге, а в старших классах – начала логики и риторики, упражнения в логическом и риторическом разборе, переводы с иностранных языков, поэтику с чтением и кратким разбором образцов и краткую историю русской словесности. Как видим, русская словесность пока является интегрированным предметом, изучению произведений художественной литературы отводится незначительное место: только в старших классах и только краткий разбор образцов произведений, а также краткая история литературы.

В начале 50-х годов XIX века был принят новый учебный план, появляются так называемые классические (филологические) и реальные гимназии. Методические руководства и пособия той поры (И.И. Срезневский «Наставление преподавателям русского языка и словесности» (1852); А.Д. Галахов «Историческая хрестоматия церковнославянского и русского языка» (1848), «История русской словесности, древней и новой» (1863–1875)) отражают главную тенденцию в филологическом образовании – выделение русского языка и литературы в будущем в отдельные предметы, хотя предмет пока называется «Русская словесность». Уже в 60–80-е годы учебные гимназические программы предлагают в младших классах изучение языка и объяснительное чтение образцов русской литературы, а в старших – изучение теории и истории литературы. Русская литература прочно вошла в школьный курс, разрабаты-

ются методики ее практического изучения, не только истории и теории, а непосредственно самих произведений. Возникает целая полемика о преподавании литературы, в которой отражаются противоречия между литературоведческими школами той эпохи (культурно-исторической, революционно-демократической, психологической). В методике появляются два противостоящих направления в преподавании литературы – академическое и воспитательное. «Академисты» (Ф.И. Буслаев, А.Д. Галахов, Л.И. Поливанов и другие) считали, что цель уроков – умственное развитие учащихся, изучение основ науки о языке и литературе, разрабатывали основы логико-стилистического анализа произведений. В их методической системе преобладали лекции, устные выступления и письменные работы учащихся. Сторонники воспитательного направления (В.И. Водовозов, В.Я. Стоюнин, В.П. Острогорский, Ц.П. Балталон и другие) видели в литературе прежде всего средство нравственного и эстетического воспитания учащихся. Основной методики воспитательного направления были беседы, в ходе которых и происходил разбор произведения, выявлявший его тематику и проблематику.

В 1890-м году утверждаются новые учебные планы и программы, определяющие содержание изучения русского языка и русской словесности как отдельных дисциплин. Отныне русская словесность – это курс, который включает объяснительное чтение, чтение и разбор произведений древней и новой литературы, теорию слога, прозы и поэзии. В последующие годы, до октябрьской революции 1917 года, в методике преподавания русской словесности активно обсуждаются вопросы, связанные с качеством обучения, в частности с направленностью в изучении историко-литературного курса: что изучать в большей степени – историю или теорию или упор делать на анализе произведения.

Как видим, целое столетие понадобилось для того, чтобы литературе, которая является неотъемлемой частью русской культуры, придать необходимый статус в системе школьного образования. Без литературы, обладающей мощным эстетическим и воспитательным воздействием на подрастающего человека, не мыслилось не только школьное образование уже второй половины XIX века, но и последующего XX столетия.

Литературное образование в советской школе пережило как позитивные, так и негативные моменты. Несомненной заслугой советской школы была установка на всеобщее и ликвидацию неграмотности. Всеобщее образование стало национальным достоянием (от обязательного начального, а потом семилетнего – к обязательному среднему образованию). Авторитет школы и школьного учителя высок, школа рассматривается как важный институт идеологического воспитания «человека новой формации». Поэтому так высок статус предметов гуманитарного цикла – истории и литературы. До стабильной программы 1933 года был период действия так называемых «комплексных программ» (1925), в которых литература как учебный предмет теряет самостоятельное значение, литературные произведения превращаются в иллюстрации к комплексным обществоведческим темам «Город», «Деревня», «Капитализм и рабочий класс», «Борьба и раскрепощение рабочего класса» и т.п.

С 1933 года и по сегодняшний день литература является самостоятельным учебным предметом, и достижения отечественной методики в ее изучении очевидны. Стабильная программа 1933 года, основанная на принципах марксистско-ленинской методологии, вплоть до конца 1980-х годов включала только тех писателей XIX века, произведения которых отражали основные этапы определенного Лениным освободительного движения в России, а также писателей XX века, благонадежных с точки зрения их отношения к социалистической революции. Аннотации тем отличались крайней тенденциозностью, идеологизированностью. Тем не менее, в науке складываются целые методические школы – ленинградская и московская (З.Я. Рез, В.Г. Маранцмана, Т.В. Чирковская, М.Г. Качурин, Н.А. Станчек и другие; Н.И. Кудряшев, Г.И. Беленький, Н.Д. Молдавская, О.Ю. Богданова, Т.Ф. Курдюмова и другие), разрабатывающие такую методику изучения литературного произведения, которая приближала бы школьника к художественному тексту, способствовала его эстетическому и умственному развитию. Поэтому 60–80-е годы XX века можно назвать подлинным расцветом методической науки, когда теоретическая методика оказалась плодотворной для школьной практики. В школьной практике находят применение такие вопросы, как принципы, пути и приемы анализа литературного произведения, методы и приемы изучения литературы, нравственное и эстетическое воздействие литературы на читателя-школьника, развитие устной и письменной речи, читательского восприятия. Был разработан учебно-методический комплекс, включающий программы, учебники, методические рекомендации к учебникам, наглядные средства (фонохрестоматии, портреты писателей, иллюстративный материал к изучаемым произведениям, учебные диафильмы и кинофильмы). На изучение литературы в эти годы отводится 3–4 часа в неделю, это один из основных предметов школьной программы, обеспечивающий духовное развитие подрастающего поколения. Форма выпускного экзамена по русскому языку и литературе – сочинение.

1990-е годы – это период появления новых образовательных концепций («Концепция гуманитарного образования»), программ по литературе, в которые были включены произведения «возвращенных писателей». Целью школьного литературного образования является «приобщение учащихся к искусству слова в контексте движения духовной и социально-исторической жизни народа, развитие на этой основе

художественного мышления и эстетических чувств, творческих способностей, читательской и речевой культуры, формирование нравственно-эстетических ориентаций» [1, с. 3]. Настоящий расцвет наблюдается в белорусской методической науке: коллективом авторов – Е.В. Перевозной, Т.Ф. Мушинской, С.Н. Каратай, Л.К. Петровской – были созданы замечательные учебники и методические рекомендации к ним, лучшие достижения методической науки и школьной практики находят свое воплощение на страницах журнала «Русский язык и литература». Появляются профильные классы, и классы гуманитарного профиля, где на повышенном уровне изучаются языки, литература и история, очень привлекательны для учащихся. Школа переживает бум так называемых «нестандартных уроков», стремящихся уйти от однообразного по своей структуре четырехэтапного урока литературы.

Однако уже в конце 1990-х годов в школьном литературном образовании, с нашей точки зрения, наступает кризис. Концепция гуманитарного образования оказывается забытой и ненужной современной школе. Школа озабочена всевозможными показателями «качества образования» (кстати, и школ-то больше не существует, вместо них – «учреждения образования»): победами школьников на олимпиадах по предметам, устной и письменной отчетностью администрации и учителей и так далее. Школьное образование постепенно становится утилитарным, прагматичным по своей сути. В нем, как в зеркале, отражаются социальные тенденции: «экспансия профессиональной корпоративности», «потребность в узкофункциональной обученности человека» [2, с. 39 – 40], в услугах которого нуждается рынок. Тогда как литература, вместе с другими гуманитарными предметами, ставит ребенка перед лицом духовного опыта поколений, запечатленного в текстах, в том числе и художественных. В периодике появляются статьи с названиями «Зачем оно, гуманитарное образование?», «Кому нужна эта литература?» Авторы статей вынесли в заголовки вопросы, которые все чаще звучат в государственных чиновничьих кругах. Среди предметов, изучаемых в школе, по количеству часов в неделю лидируют математика (4 ч.) и физкультура (3 ч.). Предметы «Русская литература» и «Белорусская литература» сегодня находятся на периферии школьного образования: на их изучение отводится 1–1,5 часа в неделю. Потребность в чтении художественной литературы не является насущной для современного ученика, и это можно напрямую связать с тем, что данный вид искусства не стоит среди первостепенных в социальной системе ценностей современности (в отличие, например от литератураноцентричных XIX и XX столетий). Тот же утилитарно-прагматический подход наблюдается и в изучении гуманитарных наук, что нашло свое выражение в такой форме экзамена, как тестирование. В школьном образовании отсутствует концепция целостного построения мировоззрения растущего человека, равно как и отсутствуют внятно сформулированные цели образования.

Сегодняшняя ситуация в школьном литературном образовании заставляет серьезно задуматься о том, чего лишился современный ученик: возможности задуматься над вечными вопросами бытия, насладиться красотой поэтического слова и увидеть бездну смысла, явленную этим словом, попытаться самому выразить в слове свое, сокровенное? Всего сразу. А главное, о ком сегодня забыли, – о ребенке, растущем человеке, кому художественная литература открывает «главную тайну жизни – он не одинок в этом мире: то, что заботит его, заботило его предков, заботит его современников, будет заботить его детей и внуков» [3, с. 4].

Будет ли решена удовлетворительно проблема литературного образования, сказать трудно. Остается надеяться на то, что учитель в своем классе будет создавать условия для того, чтобы вместе с учениками искать ответы на вопросы, поставленные писателями, вместе читать произведения, писать о прочитанном и думать, высказывать свои мысли, осознавая, что действительно в этот момент происходит «приобщение к искусству слова», «чудесному» и «вечному памятнику» человеческого духа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Программы средней школы. Литература / Сост. Перевозная Е.В., Мушинская Т.Ф., Каратай С.Н. – Минск, 1994.
2. Гордиенко, Л. Зачем оно, гуманитарное образование? // Литература. – № 18. – 2006.
3. Княжицкий, А.И. Кому нужна эта литература? // Литература. – № 3. – 2008.

С.В. Гончар (Гродно, ГрГУ им. Я. Купалы)

ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦИИ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ СОЗДАНИЯ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОГО КОМПЛЕКСА ДЛЯ ВУЗОВСКОГО КУРСА

Актуальные задачи, стоящие перед современным ВУЗом в условиях кардинальных изменений в социальной жизни общества, перемен в области просвещения, определяют и главные проблемы литературного образования. С одной стороны, гуманизация образования выдвинула на первый план понятие личности студента, в связи с чем литературное образование призвано стать составной частью раскрытия

творческого потенциала студента, определить ценностные ориентиры личности, способствовать совершенствованию нравственных качеств, формированию эмоциональной культуры и социально значимого ценностного отношения к миру и искусству. С другой стороны, в современном ВУЗе складывается сложная ситуация, обусловленная противоречиями между необходимостью нового, компетентностного подхода к изучению классической и современной литературы и сокращением часов на изучение зарубежной литературы и отсутствием должного учебно-методического обеспечения.

Так, курс литературы Франции для студентов специальности «Французский язык. Английский язык» филологического факультета рассчитан на 44 лекционных и 34 семинарских часа. Очевидно, что этот объем несопоставим с целями курса, определенными программой следующим образом: «познакомить студентов с историей литературы страны изучаемого языка, с теоретическим аспектом изучаемых литературных явлений; осветить проблемы литературного направления, метода, характера его связей с историческим моментом, философским развитием мысли и мировоззренческими позициями писателя; дать представление о видах и родах литературы, о жанрах и их модификациях; развивая и совершенствуя имеющиеся у студентов знания и навыки, научить их анализировать художественное произведение, внимательно и вдумчиво читать художественный текст, проникать в замысел писателя, в каждый образ, каждую деталь, устанавливая между ними связь и взаимодействие, выявлять особенности структуры произведения, заключенные в нём идейно-эстетические и этические ценности».

Кроме того, анализ доступных на сегодняшний день вузовских учебников и учебных пособий, построенных в основном по традиционному принципу (обзорные главы сочетаются с очерками отдельных писателей) [1; 2; 3; 4] или проблемному принципу (например, развитие жанров, течений, типологических явлений в разных национальных литературах) [5; 6; 7]. Написанные по проблемному принципу учебники обладают несомненными достоинствами, в плане новизны и широты охвата материала, но в основном ориентированы на «продвинутого», хорошо подготовленного студента лучших классических университетов. Студентами педагогической специальности учебники такого рода воспринимаются тяжело, в основном за счет того, что в них заметно нивелируется специфика национальной литературы, а основной акцент делается на обсуждении историко-теоретических проблем. Для студентов педагогической специальности целесообразными и продуктивными представляются учебники традиционного, но отнюдь не упрощенного типа, сочетающие современный подход, научную интерпретацию художественной эпохи, эстетического течения и конкретного художественного текста: сжатые исторические экскурсы; анализ важных для понимания данного писателя моментов его биографии; краткие, но емкие характеристики произведений, которые входят в круг обязательного чтения.

Практика вузовского образования показывает, что особенно продуктивным оказывается создание учебно-методического комплекса, органически сочетающего теорию и практику. Подобный комплекс представляет собой триединство программы, учебника и практикума и призван обеспечить единство манеры изложения, методических приемов, отбора материала и подхода к его интерпретации. Кроме того, к неоспоримым плюсам таких учебно-методических комплексов необходимо отнести и некоторую его интерактивность: когда студенты занимаются по учебным пособиям, написанным непосредственно работающими с ними преподавателями, последние получают возможность апробировать свои наработки и тезисы, общаясь с живой аудиторией, а в дальнейшем и корректировать отдельные, проблемные или вызывающие неоднозначное понимание моменты.

В настоящее время нами ведется работа по созданию учебно-методического комплекса данного типа по курсу «Литература Франции» (согласно учебному плану, он читается в двух семестрах IV курса). При его подготовке мы руководствуемся учебной программой курса, разработанной на кафедре романских языков Гродненского государственного университета в 2005 году и включающей, в частности, подробную библиографию и перечень вопросов, а также возможную тематику заданий для самостоятельной работы студентов.

Данный учебно-методический комплекс ставит две главные задачи: во-первых, выработать у студентов навыки литературоведческого анализа на материале видов и жанров; во-вторых, научить студентов умению связывать анализ конкретного произведения с общими особенностями художественной философии и поэтики конкретного писателя, а также с общими проблемами теории и истории литературы.

В процессе написания учебно-методического комплекса мы учитываем особенности литературного развития Франции от Средневековья до XX века, что предполагает понимание студентами природы многочисленных и разнообразных художественно-эстетических течений и школ, их сложного взаимодействия между собой. Практикум ориентирует на то, чтобы учитывать влияние популярных философско-социологических учений на литературный процесс, а также подчеркивает взаимосвязи французской литературы с другими видами искусства, музыкой, живописью, кинематографом.

«Вечная» литературоведческая проблема – традиция и новаторство – также должна непременно присутствовать в процессе освоения предложенной на семинарах тематики. Поэтому наряду с «классическими» темами, такими как «Поэтическое искусство» как эстетическая программа Николя Буало»,

«Классицистическая трагедия: Корнель, Расин», «Театр эпохи Мольера», «Философская проза XVIII века: "Кандид" Вольтера», «Исторический роман В. Гюго "Собор Парижской Богоматери"», «Проблема молодого человека и ее решение Стендалем», «Проблема характера в "Человеческой комедии" О. Бальзака», нами предлагаются к обсуждению символистская поэзия (Верлен, Рембо, Малларме); роман Золя «Западня»; новелла «Пышка» и роман «Милый друг» Мопассана; роман А. Франса «Таис»; «Жан Кристоф» Р. Роллана; драмы С. Беккета и Э. Ионеско; «новый роман» М. Бю-тора, А. Роб-Грийе и так далее. Предлагаются также возможные темы рефератов по творчеству французских и франкоязычных писателей XX – XXI века.

Учебно-методический комплекс включает шесть модулей: модуль 1 «Литература Средних веков и Возрождения»; модуль 2 «Литература XVII – XVIII веков», модуль 3 «Литература XIX века. Романтизм», модуль 4 «Литература XIX века. Реализм», модуль 5 «Литература рубежа XIX – XX веков», модуль 6 «Литература XX века». Каждая тема модуля состоит из трех разделов. Первый раздел включает в себя элементы учебной программы курса, такие как общие положения, цель и задачи модуля, его тематический план. Второй раздел носит теоретический характер. Здесь предлагается конспект лекций в соответствии с содержанием конкретного модуля, а также перечень ключевых слова и терминов. Однако, наибольшее значение, на наш взгляд, имеет третий раздел, включающий планы практических занятий, сжатую характеристику творчества конкретных писателей, их поэтики, места анализируемого произведения в его художественной системе. Кроме того, здесь предлагаются возможные пути анализа конкретного произведения, привлекается внимание к наиболее значимым, важным аспектам текста. Обычно предметом обсуждения могут стать такие вопросы, как история создания произведения, его жанр и сюжет, система образов, поэтика и стилистика, дискуссионные моменты, отзывы критики. Мы исходим из того, что семинарское занятие по литературе не должно сводиться лишь к ответу на поставленные вопросы, но включать в себя элемент дискуссии, выявления возможных историко-литературных ассоциаций, применения знаний по уже изученным курсам зарубежной литературы. Третий раздел – это методические материалы. Они представлены, в основном, текстами данного писателя, обычно стихотворного или фрагментами из его работ литературно-критического характера; другая часть раздела – фрагменты из критических работ о данном писателе (российских или зарубежных литературоведов). Методические материалы имеют цель помочь работе над художественным текстом.

Выстроенный таким образом предлагаемый учебно-методический комплекс, на наш взгляд, не только дает студентам представление о литературе страны изучаемого языка, но и ориентирует их на установление межпредметных связей с историей философии, теорией литературы, эстетикой, предполагает деятельностный подход к преподаванию литературы, сочетает в себе компетентностный подход и личностно-ориентированные элементы обучения, то есть учитывает важные факторы гуманизации образования и отвечает основным требованиям современной высшей школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. История французской литературы. В 4-х т. – М.–Л.: изд-во Академии Наук СССР, 1946–63.
2. История всемирной литературы. В 9 т. – М.: Наука, 1987–1995.
3. Артамонов, С.Д. Зарубежная литература XVII–XVIII вв.: Учебник / С.Д. Артамонов. – М.: Просвещение, 1978. – 608 с.
4. Жирмунский, В.М. Из истории западноевропейских литератур / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1981. – 301 с.
5. Реизов, Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма / Б.Г. Реизов. – Л.: Просвещение, 1958. – 567 с.
6. Обломиевский, Д.Д. Французский романтизм / Д.Д. Обломиевский. – М.: ОГИЗ, 1947. – 356 с.
7. Обломиевский, Д.Д. Французский классицизм / Д.Д. Обломиевский. – М.: Наука, 1968. – 376 с.

М.А. Остапук (Гродно, ГрГУ им. Я. Купалы)

ИСТОРИЯ ФРАНЦИИ И ЕЁ МЕСТО СРЕДИ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН ЯЗЫКОВОГО ЦИКЛА

Подготовка специалиста, изучающего язык страны, немислима без обращения к историческому прошлому народа этой страны. Прошлое страны тесно связано с её настоящим. Многие явления, события, происходящие в данный момент, имеют непосредственную связь с прошлым и могут быть объяснены только фактами из истории. Что касается истории Франции, то следует отметить, что эта страна как

никакая другая, это можно сказать без преувеличения, является своего рода ориентиром для многих народов, и прежде всего европейских, что позволяет ответить на те или иные вопросы мировой цивилизации.

Чтобы не быть голословным, можно привести несколько примеров, подтверждающих, что реалии настоящего появились в далёком прошлом и объяснить их возможно, лишь обратившись к истории. Эти факты могут быть лингвистического, политического, экономического или культурного плана.

Возьмём в качестве примера очень часто употребляемое слово «французский». Человек, изучающий этот язык должен знать, что это слово своими корнями восходит к слову «franc», что означает «открытый, смелый, откровенный» и что в V–VI веках существовало германское племя франков, которое, как полагают историки, дало название стране – Франции, и народу этой страны.

В настоящее время можно практически каждый день услышать выражения «представители "левых"» партий, «центристы», «"правые" партии». Объяснить происхождение этих политических терминов можно, лишь обратившись к истории Франции, к эпохе Великой буржуазной революции.

Содержание исторических событий может быть передано по-разному. С одной стороны можно акцентировать внимание на самих событиях, силах, приводящих в движение ход истории, будь то экономические или социальные факторы. С другой стороны можно описывать эти же события исходя из роли личности в истории, ведь многие исторические события совершались различными политическими механизмами, непосредственно зависящими от политической воли или безволия крупных исторических личностей.

Имена многих политических деятелей прошлого стали нарицательными, стали частью фразеологических оборотов, другие постоянно на слуху. Хлодвиг, Ришелье, Людовик XIV, Людовик XVI, Дантон, Марат, Робеспьер, Наполеон – эти имена можно услышать не только тогда, когда говорят о далёком прошлом. Какова их роль в истории и почему политики современности хотят или не хотят быть на них похожи – на эти вопросы может дать история страны изучаемого языка.

Говоря об изучении истории страны нельзя не упомянуть межпредметные связи. Знание языка – это не только владение нормами произношения, грамматики, не только использование лексики, но и социокультурная компетенция, (социокультурные фоновые знания), под которой понимается «комплекс знаний о ценностях, верованиях, поведенческих образцах, обычаях, традициях, языке, достижениях культуры, свойственных определённому обществу и характеризующих его» [2, с. 36], формирование которой происходит в процессе приобщения личности к истории, культуре, традициям страны изучаемого языка, то есть в процессе обучения различным аспектам иностранного языка.

История страны изучаемого языка имеет тесную связь с историей языка, лексикологией, практикой языка, литературой Франции, таким учебным курсом как франкоязычие. В качестве примера можно рассмотреть связь истории страны с лексикологией и практикой французского языка. Фразеология, которая, как известно, является частью лексикологии, самым тесным образом связана с историей, культурой народа, говорящего на данном языке. Существует большое количество фразеологизмов, которые напоминают нам о событиях, когда-то происходивших во Франции. Вот некоторые из них.

1) *Le mot de Cambronne* – словцо Камброна, грубое ругательство (используется как эвфемизм), Французский генерал Камброн во время сражения при Ватерлоо 18 июня 1815 года якобы ответил грубым ругательством на предложение англичан сдаться [1, с. 769].

2) *Baiser Lamourette* – Поцелуй Ламуретта; всеобщее примирение, непрочный мир, временный мир. Ссылка на всеобщее примирение, следовавшее после речи аббата Ламуретта в законодательном собрании 7 июля 1792 года. В дальнейшем разногласия возобновились, и выражение получило ироническую окраску [1, с. 345].

3) *Paris vaut bien la messe!* – Париж стоит мессы! со значением «пойти на компромисс ради личной выгоды». Восклицание Генриха IV, когда он отрёкся от протестантской религии, чтобы вступить в Париж и занять трон (1594) [1, с. 734].

4) *La pucelle d'Orléans* – Орлеанская дева. О Жанне Д'Арк, национальной героине Франции, которая подняла патриотический дух французской армии и помогла тем самым освободить Орлеан (8 мая 1429 года) [1, с. 895].

5) *L'ogre de Corse* – корсиканское чудовище. Выражение относится к Наполеону Бонапарту. Одно из мнений об этой незаурядной личности [1, с. 763].

6) *La perfide Albion* – коварный Альбион. Французы часто и подолгу воевали с англичанами. «Коварный Альбион» – характерная, с точки зрения французов, черта англичан [1, с. 818].

7) *La querelle d'Allemand* – пустая ссора, ссора из-за пустяков [1, с. 901].

8) Voir Naples et mourir – увидев Неаполь, можно спокойно умереть. Выражение, по всей видимости, связано с Итальянскими войнами (1494–1559). Когда французы оказались первый раз в Италии в конце XV века, они были поражены, увидев роскошные дворцы, паркетные полы, одежду из бархата, картины, скульптуры. В конце XV века Франция оставалась ещё средневековой страной [1, с. 741].

9) Aller en Flandre sans couteau – отправиться во Фландрию, не запасаясь ножом. Приняться за какое-либо дело, не запасаясь всем необходимым. Выражение связано с историей отношений двух стран [1, с. 41].

10) Filer (partir) pour la Belgique – скрыться, не уплатив кредиторам [1, с. 117].

11) Fuite de Varennes – бегство в Варенн (попытка Людовика XVI бежать с семьей 20 июня 1791 года была сорвана революционерами, задержавшими короля в Варенне) [1, с. 1159].

12) Gibier de Cayenne – вор, убийца, злодей. В XIX веке преступников ссылали в Кайенну. Кайенна – центр заморского департамента Французская Гвиана (Южная Америка). Les bagnes de Cayenne – каторга [1, с. 522].

Данные фразеологизмы можно использовать как на занятиях по лексикологии и практике языка, так и при изучении исторических событий, к которым они имеют непосредственное отношение.

Не менее тесная связь существует между историей Франции и литературой. Изучая и анализируя исторические события, нельзя не упомянуть литературные тенденции, имена писателей, поэтов того или иного времени. Культура и искусство неотделимы от истории, и литературные герои, события часто не плод воображения писателя, а отражение реальной действительности. Работая над литературными произведениями на занятиях по литературе Франции, опять же невозможно сделать анализ произведения, не связав его с конкретной исторической эпохой. Можно ли говорить о творчестве Монтескье, Жан-Жака Руссо, Вольтера, не дав краткой характеристики исторической эпохи. XVII век – век французского абсолютизма, XVIII век – эпоха Просвещения. Творчество этих писателей тесно связано с историческими событиями и политическими тенденциями того времени. Резкая критика абсолютной монархии, всего, что связано с королевской властью, властью католической церкви, появление мыслей о новой форме управления страной – Республике [5, с. 58].

Содержание учебного курса «Франкоязычие» также основывается на истории Франции. Несмотря на то, что сам термин «Франкофония» появился в 80-х годах XIX века, французский язык и культура имели широкое распространение в Европе в XVII, XVIII и особенно в XIX веке. Раскрыть причины распространения французского языка и культуры и их популярности в этот период нельзя, не обратившись к анализу конкретных исторических событий. [6, с. 134]. Общеизвестно, что XIX век – век наибольшей популярности французского языка в Европе. В России Чарторыйский, министр иностранных дел во времена правления Александра I, издаёт указ об обязательном использовании французского языка в качестве языка дипломатических межгосударственных связей. Пруссия использует его в таком же качестве до 1862 года. Более того, при создании Тройственного союза в 1887 году, союза направленного против Франции, текст договора бы составлен на французском языке. Чтобы объяснить причины такой популярности французского языка, нужно опять же обратиться к историческим событиям. Вот некоторые из них. Распространение и популярность французского языка в Европе, прежде всего, связано с важной политической (французская буржуазная революция, наполеоновские войны) и культурной ролью Франции в данный период времени [6, с. 98].

История страны изучаемого языка не является отдельной дисциплиной. Она является частью курса «Страноведение Франции». Несмотря на сравнительно небольшое количество часов, которые отводятся на её изучение в рамках вышеуказанного курса, она играет важную роль в изучении языка, в формировании социокультурной компетенции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гак, В.Г. Французско-русский фразеологический словарь / В.Г. Гак. – М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1963.
2. Елина, Е.Н. Формирование социокультурной компетенции у студентов высших учебных заведений / Е.Н. Елина // «Лингвауни-98». Третья Международная конференция ЮНЕСКО. – М.: МГЛУ, 2000.
3. Berstein, S. Histoire du vingtième siècle / S. Berstein. – Paris: Hatier, 1987.
4. Frémy, D. Quid / D. Frémy, M. Frémy. – Paris: Laffont, 1989.
5. Labrune, G. L'histoire de la France / G. Labrune. – Paris: Nathan, 1986.
6. Picoche, J. Histoire de la langue française / J. Picoche. – Paris: Nathan, 1998.

А.Н. Дорошкевич (Полоцк, ПГУ)

**СПЕЦИФИКА КУРСА «ИСТОРИЯ ФРАНЦИИ»
ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОСТИ 1-21 05 06 «РОМАНО-ГЕРМАНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ»
В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ И ЛИНГВИСТИЧЕСКОМ АСПЕКТАХ**

Изучение дисциплины «История Франции» предусмотрено учебным планом для специальности 1-21 05 06 романо-германская филология во втором учебном семестре на первом курсе обучения. Согласно учебному рабочему плану курсу отведено всего лишь 34 аудиторных часа, из которых 18 часов лекционных и 16 часов практических (семинарских) занятий. Сокращённое и ограниченное аудиторное время возлагает на преподавателя многочисленные и специфические функции. Предлагаемый курс относится к числу обязательных общеобразовательных курсов по специальности филологического профиля на младшей ступени обучения.

Данная дисциплина посвящена изучению культурно-исторических особенностей Франции, наиболее важным историческим событиям и тенденциям со времён древней Галлии до формирования и развития современной Пятой Республики. Эта дисциплина является составной частью овладения французским языком как языком основной специальности, необходимой для подготовки филологов со знанием французского языка, культуры и литературы.

Цель дисциплины:

– формирование у студентов целостного представления о развитии французского общества, его интересной и сложной истории, богатой культуре, об эволюции социально-экономических отношений, внутренней и внешней политики страны;

– знакомство и изучение реалий жизни современной Франции, её культурно-исторических традиций, ценностей, менталитета и образа жизни французского народа.

В процессе изучения «Истории Франции» студенты смогут не только приобрести определенный объём знаний о стране, но и найдут практическое применение своим знаниям в области различных смежных дисциплин: практика устной речи французского языка, языкознание, романская филология, литература Франции, зарубежная литература, что будет способствовать углублению и систематизации знаний, а также расширению общеобразовательного, филологического и культурологического кругозора студентов.

Задачи дисциплины:

– обобщение и систематизация полученных студентами сведений и информации о Франции через призму связей с родной страной – Беларусью, через формирование сознания и адекватного понимания роли и места Франции и Беларуси в европейской и мировой культуре и сообществе.

Дисциплина направлена также на развитие у студентов навыков и умений краткого конспектирования лекционного материала, большой самостоятельной работы с различными источниками и дополнительными материалами при подготовке к семинарским занятиям, формирование умений и навыков творческого анализа, обобщения, сравнения исторических событий и фактов французской цивилизации с доисторических времен до наших дней.

Студент должен знать:

- основные этапы истории;
- государственное и политическое устройство современной Франции;
- основные социально-экономические и политические проблемы современной Франции;
- основные направления внешней политики Франции на современном этапе;

уметь:

- ориентироваться в политической жизни современной Франции;
- ориентироваться в социально-экономических проблемах французского общества;
- ориентироваться во внешней политике современной Франции.

Курс включает ряд вопросов для самостоятельного изучения студентами с последующим представлением результатов работы в виде рефератов, сообщений, докладов на семинарских (практических) занятиях или научных студенческих конференциях и кружках. На лекционных и практических занятиях дополнительно может предусматриваться использование современных наглядных материалов в виде таблиц, карт, схем, видеоматериалов, мультимедийных технологий.

Контроль знаний студентов осуществляется на семинарских занятиях в устной форме либо в письменной форме (изложение вопроса, тесты по темам). Курс дисциплины «История Франции» завер-

шается *зачёт*ом. Для проведения итогового контроля знаний студентов за весь курс используется либо *устная форма* в виде подготовки студентами рефератов, докладов, сообщений по предложенным темам, либо *письменная форма* в виде выполнения тестовых заданий за весь курс обучения.

В профессионально-педагогическом плане настоящая дисциплина позволит будущему учителю-филологу использовать полученные знания в организации не только учебной, но и внеклассной воспитательной работе с учениками (проведение бесед, тематических вечеров, конференций, лекций, кружков, клубов, факультативов). Дисциплина преподается на французском или русском языке в зависимости от уровня языковой подготовки студентов.

На протяжении многих лет социокультурный аспект в обучении иностранным языкам носил, главным образом, вспомогательный характер. Сегодня наметились и развиваются другие тенденции, и культурологический компонент становится приоритетным при овладении иностранным языком, способствуя формированию не только социокультурной, но и языковой компетенции. Недооценка национально-культурных расхождений может привести к непониманию или затруднению процесса коммуникации, который не исчерпывается знанием только языка. Незнание истории и культуры страны изучаемого языка является более болезненным, чем языковые ошибки. Знание исторических, политических, экономических и культурных реалий страны позволяет избежать так называемого «культурного шока» в случае коммуникации с носителем языка. Начальный период обучения – это этап, когда закладываются основы социокультурной компетенции студентов, этап приобретения знаний, необходимых для коммуникации на изучаемом языке в разных сферах общения с учётом реальных коммуникативных потребностей каждой личности.

Курс «История Франции» предусматривает соответствующий лингвокогнитивный уровень развития языковой личности и отражает тенденцию к приоритету социокультурного аспекта в обучении французскому языку. Поддерживая интерес к языку как средству общения, мы развиваем интерес к нему как носителю культуры. Национально-культурный компонент охватывает определенную сумму исторических, культурологических сведений, без которых невозможно адекватное восприятие языка, слова и его правильное употребление. В презентации языковых единиц необходим интегрированный подход, предполагающий выход в историю, культуру страны, поскольку это требует национально-культурного комментирования реалий страны изучаемого языка.

Знание студентами истории, культуры, традиций, социальной структуры, государственного устройства и современных особенностей страны приобретает огромное значение в обучении устной речи на иностранном языке. Включение социокультурного компонента в процессе обучения студентов первого курса французскому языку поможет им лучше понять национально-исторические особенности Франции и французов, эволюцию социально-экономических отношений, основные течения в идеологии и культуре, образ жизни и менталитет французского народа. Открывая для себя историю и культуру Франции, студенты также обогатят, расширят свою лингвистическую компетенцию и познавательную активность. С целью овладения студентами навыками адекватного речевого и неречевого поведения в различных ситуациях иноязычного общения успешно используются видеоматериалы телеканала на французском языке TV5Monde. Работа с аутентичными видеоматериалами формирует коммуникативные навыки студентов в контексте национально-культурных особенностей страны изучаемого языка, учит корректно интерпретировать национально-культурную информацию, адекватно использовать национальные реалии, лексику и, таким образом, избегать ошибок в передаче социальнокультурных стереотипов речевого поведения.

Из всего вышесказанного следует, что социокультурная и лингвистическая компетенция студентов специальности «романо-германская филология» формируется в результате усвоения не только фоновых знаний о Франции, но и лингвострановедческих знаний, знакомства с историей, традициями, ценностями национальной культуры, спецификой поведения в данной культурной среде, с умением адаптации студентов и адекватной рецепции иноязычной культуры.

Однако охватить, даже обзорно, всё богатство, насыщенность и сложность истории Франции с древнейших времён до современного периода за один семестр первого курса обучения кажется невозможным и нереальным. Поэтому данный курс предполагает не только соответствующий языковой и общекультурный уровень подготовки студентов первого курса, а также дополнительную самостоятельную работу с аутентичными источниками.

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Е.Н. Тетерина (Москва, МГГУ им. М.А. Шолохова)

ОБ ОРГАНИЗАЦИИ ЭПИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ПОЭМЕ ДЖ. МИЛЬТОНА
«ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ»

Исследование жанровой специфики «Потерянного рая» неизбежно подводит к вопросу об организации пространственно-временных координат произведения. В рамках данной статьи внимание сосредоточено на организации эпического пространства мильтоновской поэмы. В соответствии с жанром оно претендует на масштабность и грандиозность, обладает широким географическим диапазоном, доступным кругозору автора эпического произведения на момент создания. В эпическом пространстве сказывается простор: неслучайно Гомер, описывая ту или иную область, постоянно употребляет эпитет «просторный»; в «Песни о Роланде» – «Равнина широка, простор безмерен» [1, с. 277] и тому подобное. Картина мира, представленная Мильтоном, располагается в границе двух полюсов (Небес и Ада), образуя огромное пространство.

Пространство «Потерянного рая» организовано в русле сознания столетия, когда были внесены существенные коррективы в модель мира географическими, астрономическими, физическими, математическими открытиями. Свойственные XVII веку представления о мироздании органично вплетены в канву ортодоксальных взглядов на Вселенную. Не оставлены без внимания и древнейшие (архаическая демонология, античный атомизм и так далее) представления.

Основой мильтоновского мироздания является Бог. В моделировании пространственных сфер своей поэмы автор следует христианской идее о всеприсутствии Бога, опираясь на Книгу пророка Иеремии (Иер. 23, 24) и известное в Кембридже в пору его учёбы определение способа божественной повсеместности, сформулированное Фомой Аквинским. Средневековый философ выделял различные значения словосочетания «находиться в месте»: ограниченно – для человека, неопределённо – для ангелов, повсеместно – для Бога. Также в поэме проявляется ренессансная идея замкнутого в себе, но присутствующего везде божества [2, с. 108 – 109]. В поэме существуют области, над которыми Бог, казалось бы, не властен. Это Ад и частично – Хаос. Этим подчёркивается не столько пространственное удаление, сколько нераспространение божественной благодати на мятежников.

Мильтоновский космос в своей конструкции содержит образ троичной структуры мироздания, типичной в эпосах предшественников и включающей *надземный* (Асгард, Олимп, высокие горы Юпитера, Чистилище, Небеса и Эмпирей), *земной* («Земля широкогрудая, для всех навсегда непоколебимое седалище» [3, с. 157]) и *подземный (инфернальный)* (Хель, Аид, подземелье Дита, Эреб, мрачные пещеры Гренделя, Блатанта, Ад) уровни: «in little space / The confines met of *empyrean Heav'n* / And of *this world*, and on the left hand *Hell* / With long reach interposed» (X)¹.

Небеса (Heaven) «Потерянного рая» – нередко встречающиеся в эпосах высоты блаженства. Кроме того, необходимо принять во внимание расцвет утопического мышления в XVII веке, где данный топоним также встречается [5]. Вершина мильтоновского космоса («above the starry sphere» (III)) имеет вид бескрайней равнины, омываемой водами и огороженной от остального пространства Хрустальной стеной. Форма и размеры Небес недоступны человеческому разумению: «*empyrean Heav'n, extended wide / In circuit, undetermined square or round*» (II). От небесной лестницы ведёт широкий проём в Эдем. Такой же проём после описанных в поэме событий будет соединять Небеса с богоизбранными землями – «From *Panæas* the fount of *Jordan's flood* / To *Beërsaba*, where the Holy Land / Borders on *Egypt* and the *Arbian shore*» (III). «*This continent of spacious Heav'n*» (VI) имеет пейзаж («*obvious hill, ... strait'ning vale, ... wood*» (VI)), собственную теологию, напоминающую гомеровскую, гесиодовскую, вергилиеву *firmamentum* и библейскую «небесную твердь» (как показал анализ «*celestial soil*» (VI), сделанный Сатаной при создании своей смертоносной конструкции), государственно-территориальное устройство («*many a tract / Of Heav'n ... and many a province wide / Tenfold the length of this terrene*» (VI)). Срединное положение занимают Небеса Небес, на которых расположена Священная гора со своей высшей точкой. В Эмпирее, за клубами облаков, находится Престол Бога-Отца. Вокруг горы, как рассказывает Рафаил Адаму, располагаются «*mighty regencies / Of Seraphim and Potentates and Thrones / In their triple degrees, regions to which / All thy dominion, Adam, is no more / Than what this garden is to all the earth, / And all the sea, from one entire globe / Stretched into longitude*» (V).

Ад (Hell, Gehenna) – самая низшая точка мильтоновского космоса («*profoundest Hell*» (I)). Это противоположная Небесам область, находящаяся за пределами Вселенной и располагающаяся ниже

¹ Цитирование текста поэмы осуществляется по изданию [4]. Римскими цифрами обозначены книги поэмы.

Хаоса (Сатана, встав в открытые ворота своей обители, видит дикую бездну). В мильтоновском видении Ада слились воедино античная (Гомер, Гесиод, Вергилий, Овидий), библейская (Мф 8, 12; Мф 5, 22; Откр 19, 20; 2 Пётр, 2, 4; Марк 9, 48) и средневековая европейская (Саксон Грамматик, Данте и другие) топика странствий по тому свету: кошмары царства мёртвых; поля мрака; мост через страшный поток; стена, которую невозможно одолеть; места, покрытые туманами; огненные озёра; неугасимый огонь, не дающий света; лютый жар и холод; мрачный колорит; густые, зловещие краски и тому подобное. Ад девятикратно огорожен непроницаемыми огнепалящими вратами («thrice threefold the gates; three folds were brass, / Three iron, three of adamant rock» (II)). Как и Небеса, он имеет свой ландшафт. Это суша, «dry land ... if it were land that ever burned / With solid, as the lake with liquid fire» (I), в огненное озеро вливаются четыре реки Аида (Стикс, Ахерон, Коцит, Флегетон), неподалёку – река забвенья Лета (II); есть гора, из недр которой мятежные ангелы добывали золото на строительство Пандемониума (I). Аду присущи особый пейзаж (Seest thou yon dreary plain, forlorn and wild, / The seast of desolation, void of light» (I)) и температура – там падших ангелов одновременно жжёт негасимое пламя и пронизывает лютый холод (II). В самой глубокой точке Ада находится столица Сатаны – Пандемониум.

За вратами Ада находится *Хаос* («wild abyss» (II)). Мильтоновский Хаос – это область, к которой не применяется категория «время-пространство»: «Illumitable Ocean without dimension, where length, breadth, and heigh, / And time and place are lost» (II). Пейзаж в «Пучине дикой» отсутствует – «Of neither sea, nor shore, nor air, nor fire» (II). Там идёт своя жизнь: «For Hot, Cold, Moist, and Dry, four champions fiesce / Strive here for mastr'y, and to battle bring / Their embryon atoms ... / To whom these most adhere, / He rules a moment; Chaos umpire sits, / And by decision more embroils the fray / By which he reigns: next him high arbiter / Chance governs all» (II). Появление области Хаоса в космологии поэмы, вероятно, обусловлено несколькими причинами. Во-первых, обширным кругозором самого автора, апеллировавшего к интеллекту читателя и склонного включать в художественную ткань своей поэмы всё и вся (*Огонь, Вода, Земля, Воздух* античной космологической системы; элементы учений древних атомистов Лукреция и Демокрита; кардинальное понятие эпикурейской механики – пустое, «профанное» пространство, *inane* гесиодова и овидиева примитивного Хаоса [6] и так далее). Во-вторых, скрытым протестом против «безумного и развратного» (О. Шпенглер) [цит. по 7, с. 38] стремления западноевропейской науки представить пространство как однородную протяжённость, «распылить Вселенную в холодное и чёрное чудовище, в необъятное и неизмеримое ничто» [8, с. 222]. В-третьих, обратным стремлением «собрать Вселенную в некий конечный и выразительный лик с рельефными складками и чертами, с живыми и умными энергиями» [8, с. 222] под начало Бога. В-четвёртых, системой политических взглядов Мильтона, чуждых концепции радикальных анархических «Havoc and spoil and ruin» (II).

В пространстве между Небесами и Адом в поэме существует *Вселенная* («starry sphere» (III)). Это огромная территория «from eastern point / Of Libra to the fleecy star that bears / Andromeda far off Atlantic seas / Beyond th' horizon» (III), помещённая в безбрежной бездне на тихих водах Хрустального океана (VIII) и представляющая собой совокупность блестящих шаров (III), ограниченную творящей рукой Сына: «He took the golden compasses ... to circumscribe / This universe and all created things ... / And said, Thus far extend, thus far thy bounds, / This be thy just circumference, O world» (VII). Её устройство напоминает основные положения модифицированного в средние века космологического учения Птолемея, принятого автором с достаточной долей условности («They pass the planets seven, and pass the fixed, / And that crystalline sphere whose balance weighs / The trepidation *talked*, and that first moved» (III)), а также совпадает со средневековыми и ренессансными представлениями о Великой цепи бытия: «various forms, various degrees / Of substance, and in things that live, of life; / But more refined, more spiritous, and pure, / As nearer to him placed or nearer tending / Each in their several active spheres assigned, / Till body up to spirit work, in bounds / Proportioned to each kind» (V).

Особое место в мильтоновской Вселенной занимает *Земля* – «orbicular world» (X). Земной пейзаж отражает небесный, так как «earth ... the shadow of Heav'n» (V). Ландшафт неоднороден: за вратами Эдема, охраняющими блаженную земную высоту, находятся «Pontus, and the poll / Maeotis, up beyond the river Ob; / Downward as far Antarctic; and in length / West from Orontes to the ocean barred / At Darien, thence to the land where flows / Ganges and Indus» (IX). Рассуждения о расположении Земли в поэме отражают наложение элементов гелиоцентризма Коперника, Бруно, Галилея на господствовавшую длительное время геоцентрическую библейскую модель. Такое совмещение являлось нормой столетия: для большинства учёных в XVII веке Библия была главным авторитетом, а к изучению космологии некоторых из них приводило чтение 107/106 Псалмов². Кроме того, Милтон, последователь кальвиновского принципа приспособления, даёт возможность читателю самому судить о расположении Земли.

² Например, образцом совмещения библейских и научных воззрений является труд «Двор язычников» Теофила Гейла, где прослеживается этимология всех существующих наук от Адама, Моисея, Сифа, Еноха, Ноя и Соломона.

Так, с одной стороны, повествователь указывает, что все планеты вращаются вокруг Солнца: «Thou sun, of this great world both eye and soul» (V, 106), «starry dance in numbers that compute / Days, months, and years, towards his all-cheering lamp / Turn swift their various motions, or are turned / By his magnetic beam» (III). Рафаил в разговоре с Адамом намекает, что каждая звезда Вселенной может быть центром по отношению к своей системе: «every star perhaps a world / Of destined habitation» (VII). Адам в своей хвалебной речи божественному мирозданию упоминает пять блуждающих вокруг Солнца небесных тел (V) и, подобно человеку XVII века – носителю барочного мировосприятия, восклицает: «When I behold this goodly frame, this world / Of heav'n and earth consisting, and compute / Their magnitudes, this earth a spot, a grain, / An atom, with the firmament compared / And all her numbered stars» (VIII).

С другой стороны, Земля находится в центре мироздания. Сатана, глядя на неё, говорит: «Terrestrial Heav'n, danced round by other heav'ns / That shine, yet bear their bright officious lamps, / Light above light, for thee alone, as seems, / In thee concentrating all their precious beams / Of sacred influence: as God in Heav'n / Is centre, yet extends to all, so thou / Centring receiv'st from all those orbs» (IX). В отличие от представления в книге Бытия о Солнце и Луне как о «двух светилах великих» (Быт, 1:16), призванных освещать Землю, в поэме они созданы Богом на пользу человеку: «Yet not to earth are those bright luminaries / Officious, but to thee earth's habitant» (VIII). Специально для читателя XVII века, ознакомленного с новыми научными открытиями, уточняется, что «every magnitude of stars, / And sowed with stars the heaven thick as a field: / Of light by far the greater part he took, / Transplanted from her cloudy shrine, and placed / In the sun's orb, made porous to receive / And drink the liquid light, firm to retain / Her gathered beams, great palace now of light» (VII).

Принципиально важен смысловой геоцентризм мильтоновской поэмы, призванный подчеркнуть её «гомоцентризм» [9, p. 42; 10, p. 178]. Земля «Потерянного рая» – основное место действия, обитель главных героев, предмет пристального внимания Бога и объект вожеления Сатаны. В поэме Земля существует в нескольких ипостасях. Сначала – в виде блаженного, райского состояния, описание которого представляет собой типичную утопическую конструкцию; затем – проклятой Богом после грехопадения с воздвигнутым Грехом и Смертью мостом, соединяющим её с Адом (X), с космическими (сдвиг земных полюсов, звёздные бури и тому подобное), метеорологическими (смена времён года, сильные ветры, туманы и тому подобное) и биологическими (возникновение законов животного мира) изменениями (X); наконец – открывающейся перед Адамом и Евой враждебной, но не забытой Богом пустыни.

Пространственные координаты «Потерянного рая» обнаруживают тяготение к логике мифа. В связи с этим, в поэме большое место занимает описание традиционного в эпосе процесса «космизации хаоса» [11, с. 24]. Рассказ о Творении мира Богом занимает большую часть Книги VII, упоминается в беседе Уриила с Сатаной (III). Следуя в основном библейской канве, автор вставляет собственные рассуждения, касающиеся этого вопроса. Так, Мильтон, отвергая доктрину о творении мира из ничего (*De Doctrina Christiana*), I), считал, что Бог сотворил Вселенную из первичной материи. В поэме Уриил говорит Сатане: «I saw when at his [God. – *E.T.*] word the *formless mass*, / This world's material mould, came to a heap: / Confusion heard his voice, and wild uproar / Stood ruled, stood vast infinitude confined» (III).

На пространство поэмы оказала влияние оппозиция, идущая от мифологической установки эпоса на запечатление борьбы между хаосом и космосом (порядок – беспорядок, микрокосм – макрокосм, «клерос» – «аклерос», «христианство» – «язычество», «горнее» – «дольнее», «Восток» – «Запад»). Поэтому враждебные силы «Потерянного рая» различаются не только семантически, но и пространственно (вершинное по отношению к Вселенной месторасположение Небес и нижнее Ада, равнина и воронка, свет и мрак). Противоположность элементов настолько последовательна и всеобъемлюща, что мир мятежных ангелов предстаёт как перевернутый мир небесных сил, имея те же характеристики, но со знаком «минус». Так, Сатана по образцу горы, с которой был провозглашён Сын, свою высоту назвал Горой Собрания (VI). Территория падших ангелов образует проекцию на земную поверхность в виде последующих после описанных событий антихристовых земель – Палестина, долина Раввы и Агроб, Васана, берега Арнона, долина Еннома, Тофет, земли Нево и Ароера, степи Аворима, Езевон, Оронаим, Сивма, Елеал, Ливан, Азот, Дамаск, Египет, Содом, Гива, Иония (I), которые противостоят богоизбранным территориям – «Mount Sion ... / Paneas the fount of Jordan's flood / To Beërsabia» (III). Такое противопоставление осуществляется на нейтральном пространстве Земли – арене борьбы оппозиционных лагерей.

В «Потерянном рае» сказывается широта пространственного кругозора рассказчика. За счёт использования ассоциаций в его поле зрения попадает всё земное пространство. Автор косвенно вводит в поэму не только исторические эпохи, где наряду с историей народа Израилева упоминаются и события римской истории, Троянская война и легендарное прошлое древней Британии, но и территории всех народов, блуждающих в пустыне по безлюдному пути «от востока и запада, от севера и моря» (Пс. 106) в поисках Бога – Израиль и Палестина, Россия и Египет, Китай и Мозамбик, Конго и Византия, Ангола, Марокко и Алжир и другие. (XI). Это подводит читателя к мысли о повсеместных последствиях грехопадения. В поэме использовано множество создающих в эпосе впечатление эпической всеохватности

топонимов и этнонимов, являющихся частью общего эпического архетипа: сад с чудесным деревом, пещера или убежище, дворец, пустыня, возвышенность. Часть этнонимов в поэме – библейского содержания. Так, в «Потерянном рае» представлены излюбленные образы Мильтона – Египет, Вавилон, символизирующие зло в ряде его трактатов («Pro Populo Anglicano Defensio»). Во главе свиты Сатаны – египетские божества (Озирис, Гор, Изиды). Символ Вавилонской башни (XII) – один из смыслообразующих в поэме. Кроме того, большую смысловую нагрузку несёт образ севера, косвенно связанный с мятежными ангелами: «bad angels ... like which the populous North / Poured never from her frozen loins, to pass / Rhene or the Danaw» (I). Здесь сопрягаются воедино библейское (холодный ветер дует с севера (Иов, 37:9), Вавилон находится на севере (Ис., 13)) и историческое значения (готты, гунны, вандалы, пришедшие с севера, разрушили Римскую империю; Карл I поднял своё знамя на севере Англии в 1642 году).

Пространственные координаты эпической поэмы Мильтона соотнесены с реальными территориальными характеристиками. Как, например, в «Беовульфе» с его яркими пейзажными зарисовками, в «Видсиде», где из-за огромного количества упоминаний реально существующих народов и территорий создаётся впечатление неразделённости эпического пространства и действительного, в «Божественной комедии», чьи описания Ада и Чистилища напоминают пейзажные зарисовки родной поэту Флоренции, в «Потерянном рае» отразились особенности местного английского пейзажа. Это и сельские виды Эдема, и хребты и утёсы Небес, и мгlistые и туманные поля Ада: «Thus they their doubtful consultation dark / Ended rejoicing in their matchless chief: / As when from mountain tops the dusky clouds Ascending, while the north wind sleeps, o'erspread / Heav'n's cheerfull face, the louring element / Scowls o'er the darkened landscape snow, or show'r; / If chance the radiant syn with farewell sweet / Extend his ev'ning beam, the fields revive, The birds their notes renew, and bleating herds / Attest their joy, that hill and valley rings» (II). Одновременно, в соответствии с общим замыслом поэмы, пейзажи «Потерянного рая» имеют характер универсалий – картин, знакомых человеку любой эпохи и области.

В «Потерянном рае» можно наблюдать свойственную произведениям данного жанра пространственную «точечность» [12, с. 100] эпического мира. Она проявляется в представлении эпическим автором мира как совокупности отдельных локусов. Пространство в них концентрируется настолько, что вся эпическая картина помещается в незначительном пространственном отрезке (например, двор или дворец в средневековом эпосе). В поэме таким доминирующим локусом является Эдем, малое пространство, где «all delight of human sense exposed / In narrow room Nature's whole wealth, yea more, / A Heav'n on earth» (IV), где начнутся человеческие беды. Ситуация грехопадения, как показывает пророчество архангела Михаила, будет воспроизводиться человечеством повсеместно.

В поэме заметны отголоски закона «партиципации» [13, с. 43] – одного из качеств древнего мифического мышления. Согласно ему, пространство и время, явления природы в эпосе зачастую предстают в виде вполне осязаемых предметов и людей (гомеровская Эос). В «Потерянном рае» таковыми являются Хаос, Ночь, Свет и Мрак: «There is a cave / Within the Mount of God, fast by his throne, / Where light and darkness in perpetual round / Lodge and dislodge by turns, which makes through Heav'n / Grateful vicissitude, like day and night» (VI).

Таким образом, эпическое пространство «Потерянного рая» организовано в соответствии с нормами построения пространственных координат эпической поэмы: имеет как обусловленные движением эпической традиции изменения, связанные с новым этапом многовековой эпической традиции, так и обнаруживает сохранение необходимой части константного хронотопического ядра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Песнь о Роланде // Сказания о народных героях. – М., 1995.
2. Горфункель, А.Х. Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения / А.Х. Горфункель. – М., 1977.
3. Гесиод. Теогония // Гесиод. Подстрочный перевод поэм с греческого; пер. Г. Властова. – СПб., 1885.
4. Milton, J. Paradise Lost / J. Milton; ed. with an Introduction and Notes by J. Leonard. London, 2000.
5. Тетерина, Е.Н. Трагическое и утопическое в жанровой парадигме «Потерянного рая» Мильтона / Е.Н. Тетерина // XVII век: между трагедией и утопией. Сб. научн. трудов. Вып. I. – М., 2004. – С.120–135.
6. Боровский, Я.М. Обозначение вещества и пространства в лексике Лукреция Я / Я.М. Боровский // Классическая филология – Л., 1959.
7. Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М., 1991.
8. Лосев, А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев // Самое само: Сочинения. – М., 1999.
9. Gardner, E. Reading of «Paradise Lost» / E. Gardner. – Oxford, 1965.
10. Mahood, M.M. Poetry and Humanism / M.M. Mahood. – New Haven, 1950.

11. Мелетинский, Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е.М. Мелетинский. – М., 1986.
12. Мельникова, Е.А. Меч и лира. Англосаксонское общество в истории и эпосе / Е.А. Мельникова. – М., 1987.
13. Леви-Брюль, Л. Первобытное мышление / Л. Леви-Брюль; пер. с франц. – М., 1930.

А.С. Кононова (Полоцк, ПГУ)

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА ДЖЕЙН ОСТЕН

Творчество английской писательницы Джейн Остен (1775–1817) не вызвало широкого резонанса при ее жизни и сразу после смерти, хотя читатели и критики имели возможность ознакомиться с ее романами почти сразу после их написания. Даже несмотря на высокую оценку Вальтером Скоттом «Эммы» (опубликована в 1815 году) в статье, помещенной в мартовском номере «Куотерли Ревью» в 1816 году, в которой он пишет: «Вот почему мы делаем отнюдь не малый комплимент автору "Эммы", когда говорим, что, точно описывая события и характеры, встречающиеся в жизни на каждом шагу, она создала зарисовки такой силы и оригинальности, что мы даже и не вспоминаем о волнении, вызванном рассказом о необычайных событиях или возникающем из наблюдений над умами, нравами и чувствами, далеко превосходящими наши собственные. В литературе подобного рода она стоит почти особняком...» [1, p. 58], современные писательнице критики долгое время рассматривали ее произведения лишь как очередные образцы популярных и многочисленных сентиментальных романов, вышедших из-под пера авторов-женщин. При жизни писательница получила небольшое количество отзывов на свои произведения, среди которых, кроме упомянутой выше статьи В. Скотта можно назвать оценку принцессы Шарлоты Августы, дочери принца-регента, и самого принца-регента, который даже изъявлял желание стать одним из героев ее романов [2, p. 18 – 19].

По прошествии некоторого времени ситуация, однако, начала меняться. Творчество Джейн Остен начало восприниматься исследователями как фундамент, на котором строилась английская литература 30-х годов XIX века, а сама писательница – как создательница новых тем, приемов, которые обогатили не только английскую, но и мировую литературу в целом, что отмечено даже в Британской энциклопедии: «Although the birth of the English novel is to be seen in the first half of the 18th century in the work of Daniel Defoe, Samuel Richardson, and Henry Fielding, it is with Jane Austen that the novel takes on its distinctively modern character in the realistic treatment of unremarkable situations of everyday life» [3, p. 710]. В 1843 году историк Т.Б. Маколей ставит романистку по мастерству создания характера рядом с Шекспиром. Исследователь отмечает многоплановость художественных образов Дж. Остен (даже второстепенных) по сравнению с героями Диккенса, которые воплощают, по мнению ученого, какую-либо доминантную черту человеческого характера [4, с. 8].

Остеноведение XX века представлено большим количеством работ, затрагивающих разнообразные аспекты творчества. В начале века критиков и исследователей интересовал вопрос принадлежности Дж. Остен к определенной эстетической системе, преемственности и новаторства автора в отношении творчества известных писателей. Эти работы послужили началом приобщения писательницы к разряду классиков английской литературы. В вопросе художественного метода автора мнения критиков разнятся. С. Морган, Н. Ауэрбах видят определенную зависимость поэтики Остен от романтической поэзии. Однако преобладающее большинство англо-американских критиков (У. Аллен, Л. Лернер, М. Бредбери, Р. Чепмен и другие) считают, что романы писательницы находятся в рамках реалистической художественной системы [5, с. 5].

На современном этапе исследователи [6, с. 178] выделяют четыре основных направления изучения и осмысления творчества Дж. Остен историками и теоретиками литературы:

1. Биографическое, начало которому было положено родственниками писательницы, создавшими первые ее биографии – Дж. Э. Остеном-Ли, В. и А. Остеном-Ли [7, 8], и которое сейчас является вспомогательным по отношению к трем перечисленным ниже. В последующем было создано еще несколько биографий писательницы (К. Томалин, Й. Фергюс и другие), но они опираются на свидетельства родственников писательницы, так как Остен не вела при жизни дневников, а большая часть ее личной переписки была уничтожена сестрой Кассандрой после смерти Джейн. Сохранившиеся же письма были опубликованы в книге «Jane Austen: Her Life and Letters, A Family Record» В. и А. Остена-Ли.

2. Литературоведческое, представляющее собой изучение жанровой и тематической специфики ее романов, художественного метода писательницы. Среди литературоведов, развивавших это направление можно выделить Б. Саутхэма, Дж. Тод, И. Уотта, из российских исследователей – Е. Гениеву и Н. Демурову, более современных – А. Палий, из отечественных исследователей – Е. Повзун. Исследователи этой стороны творчества писательницы доказывают, что именно в ее романах реализм, еще не ставший доминирующим направлением в литературе, уже получил свое развитие и перешел в новое качество по

сравнению с произведениями Г. Филдинга, С. Ричардсона, которых Остен считала своими учителями, а также по сравнению с его проявлением в произведениях современных ей авторов-романистов, например, М. Эджворт и Ф. Берни. Также литературоведческие работы обращают особое внимание на тонкий психологизм и новаторство в отношении присутствия автора в повествовании в романах писательницы. Необходимо упомянуть следующие диссертационные исследования, посвященные литературоведческому анализу наследия писательницы: Т.А. Амелина «Проблема реализма в творчестве Дж. Остен (Метод и стиль)» [9], в которой автор доказывает, что реалистичности повествования Остен достигает определенными методами изображения действительности: объективизацией, отказом от авторского всеведения, вниманием к деталям, к эволюции характера, а также диссертацию Е.В. Повзун «Поэтика романов Джейн Остен и сестер Бронте» [10], в которой исследуются принципиальные черты эстетики Остен, подчеркивается самобытность художественной позиции автора, ее значимость в становлении реалистического способа осмысления действительности.

3. Стилистическое, в рамках которого изучаются особенности индивидуального стиля произведений и художественного языка писательницы, так как Остен многое сделала для раскрытия лексического и стилистического богатства родного языка. Многочисленны исследования, анализирующие стиль Остен с точки зрения присутствия в нем иронического повествования: М. Мадрик, У. Аллен, М. Мазефилд, Р. Броуэр, Э. Зиммерман, Дж. Браун и другие. М. Мадрик полагает, что ирония писательницы, в первую очередь, – стилистический прием, средство раскрытия характера, определенный стиль взаимоотношения с действительностью. Такого же мнения придерживается и У. Аллен, утверждая, что это способ миропонимания автора, когда она критикует современную ей жизнь средствами комедии: «...a highly serious criticism of life expressed in term of comedy» [цит. по: 5, с. 8]. Мазефилд отмечает, что ироничность повествования и сдержанность авторской манеры обуславливает неприятие романистической чувствительности [5, с. 8]. Что касается русскоязычных диссертационных исследований в рамках этого направления, необходимо отметить следующие: О.Н. Щепина в диссертации «Семантика художественного пространства в романе Джейн Остен «Мэнсфилд-парк» на примере конкретного произведения исследует определенный элемент структуры художественного текста – художественное пространство поместья, выявляя, какое значение он имеет для идейно-образной целостности романа [11]. Из общего ряда исследований выделяются работы, в которых творчество Остен представляется удачным материалом для изучения семантики определенных лексических единиц. Такие исследования носят ярко выраженный лингвистический характер: Л.А. Баранова «Виды стилизации (На материале произведений Джейн Остен)» [12], О.Э. Артеменко «Семантика лексических интерпретаций в языке романа Джейн Остен «Гордость и предубеждение» и их переводов на русский язык» [13].

4. Культурологическое, ставшее очень популярным в последнее время, в рамках которого произведения Джейн Остен рассматриваются как источник информации о традициях, образе жизни, значимых культурных, социальных и исторических событиях современной писательнице эпохи и об оценке и осмыслении этих событий современниками писательницы, вызванном ими общественным резонансом. До недавнего времени произведения Остен считались слишком «камерными», не отражающими эпоху, в которую они были созданы, однако современные исследователи опровергают это мнение. Начало этому направлению исследований положили работы, изучающие положение женщины в Британии того времени на примере романов Остен. Особой популярностью пользуется современная феминистическая критика Дж. Остен, в которой проблематика автора представляется как революционная на фоне начала XIX столетия. Это исследования Э. Моэрс, С. Гилберт, С. Губар, М. Киркхэм и другие. Критики считают, что Остен не просто повествует о социально зависимом положении женщины, но отражает победу над условностями и стереотипами света: героини Остен не стремятся выйти замуж единственно ради замужества, эта проблема переходит в нравственно-эстетическое русло. Среди феминистической критики выделяется ряд глубоких исследований, посвященных проблематике и стилистической особенности романов Остен. Например, исследование М. Киркхэм, в котором она отмечает затронутую автором проблему наследственности, отражение прошлого, настоящего и будущего поколений, их психологическую взаимосвязь и обусловленность [14].

Несмотря на сравнительное разнообразие направлений исследования творчества писательницы, а также на большое количество монографий и статей, посвященных ее произведениям, изучению их стилистики и тематики, художественного метода, эстетических взглядов, отражения в них культурно-исторической эпохи, в современном литературоведении, как зарубежном, так и отечественном, отсутствуют комплексные исследования, ставящие целью определить основные черты творчества писательницы одновременно с точки зрения их жанровой принадлежности и своеобразия, стилистики, отражения в них социокультурной ситуации эпохи, влияния наследия писателей предыдущих периодов и современников, а также биографии самой Остен. Подобное исследование позволило бы в полной мере раскрыть своеобразие творчества писательницы, то, каким образом в нем была отражена и переосмыслена литературная традиция и то новое, что было привнесено в мировую литературную традицию ее произведениями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Southam, B.C. Jane Austen: The Critical Heritage. V. 1 / B.C. Southam. – Routledge, 1995. – 276 p.
2. Fergus, J. Jane Austen and the Didactic Novel. / J. Fergus. Totowa: Barnes and Noble, 1983. – 162 p.
3. The New Encyclopedia Britannica. Chicago, Auckland, London, Manila, Paris, Rome, Seoul, Sydney, Tokyo, Toronto, 1994. V.1.
4. Демурова, Н. Джейн Остин и ее роман «Гордость и предубеждение». / Н. Демурова // Дж. Остин «Гордость и предубеждение». – М., Наука, 1967. – 624 с.
5. Кудряшова, О.М. Художественное воплощение концепта «гордость» в романах Джейн Остен: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / О.М. Кудряшова. – Н. Новгород, 2007. – 199 с.
6. Палий, А.А. О значении творчества Джейн Остен / А.А. Палий // Проблемы истории, филологии, культуры. Магнитогорский государственный университет. № 18. – 2007. – 474 с. – С. 177 – 182.
7. Austen-Leigh, J.E. A Memoir of Jane Austen. / J.E. Austen-Leigh. – Oxford: Oxford University Press, 1967. – 276 p.
8. Austen-Leigh, W., Austen-Leigh, R.A. Jane Austen, Her Life and Letters / W. Austen-Leigh R.A. Austen-Leigh. – London: Smith, Elder & Co., 1913. – 240 p.
9. Амелина, Т.А. Проблемы реализма в творчестве Джейн Остен (метод и стиль): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Т.А. Амелина. – М., 1973.
10. Повзун, Е.В. Поэтика романов Джейн Остен и сестер Бронте: автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.01.03 / Е.В. Повзун; БГУ. – Минск, 2008. – 27 с.
11. Щепина, О.Н. Семантика художественного пространства в романе Джейн Остен «Мэнсфилд-парк»: диссертация ... канд. филол. наук: 10.01.03. / О.Н. Щепина. – Н. Новгород, 2001. – 182 с.
12. Баранова, Л.А. Виды стилизации (на материале произведений Дж. Остен): автореф. дис. ... канд. фил. наук : 10.01.03 / Л.А. Баранова. – М.: МГУ, 1979.
13. Артеменко, О.Э. Семантика лексических интерпретаций в языке романа Джейн Остен «Гордость и предубеждение» и их переводов на русский язык: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / О.Э. Артеменко. – Краснодар, 2003. – 267 с.
14. Kirkham, M. Jane Austen, Feminism and Fiction / M. Kirkham. –Brighton: Harvester, 1983. – 187 p.

И.Л. Забогонская (Полоцк, ПГУ)

ЭВОЛЮЦИЯ МОТИВА ПУТЕШЕСТВИЯ В ПОЭМАХ ДЖ.Г. БАЙРОНА «ПАЛОМНИЧЕСТВО ЧАЙЛЬД-ГАРОЛЬДА» И «ДОН ЖУАН»

Образ пути – одна из важных частей мифопоэтических и религиозных моделей мира, который уже тогда соотносился с процессом преодоления препятствий, с личностным самоопределением и «трудящейся душой». Цель такого путешествия – познание высших духовных ценностей, истинных целей земного существования. Символ Пути может быть представлен как метафора духовного становления, озарения, познания добра и зла.

У романтиков находят отражение основные варианты мифологемы Пути, возникшей еще в древних моделях мира. При этом, по мнению Н.А. Вишневской, «романтическое странствие может обернуться возвращением к Богу, к Благодати, к устоявшейся системе моральных и эстетических ценностей, к путям отцов, к народу или нации. Но оно же может привести к опрометчивым упрекам Богу, к восстанию против вечных истин, к смятению перед бездной одиночества и утратой Благодати, которые всегда остро ощущает динамичная в своих исканиях творческая романтическая личность, бунтуя против незыблемости правил и косности авторитетов. В любом случае Путь, запечатленный в реальных или вымышленных странствиях романтического героя (или самого автора), есть всегда особый, *свой* путь самостановления, самопреображения – нелегкий путь эволюции сознания личности, старающейся "выбраться из духовной слепоты" (Р. Тагор) и раздвинуть рамки конечного, чтобы увидеть то, что ей в данный момент представляется истинным и бесконечным» [1, с. 8]. Это в полной мере можно отнести и к произведениям Дж.Г. Байрона, в частности «Паломничество Чайльд-Гарольда» и «Дон Жуан».

С большой долей уверенности можно предположить, что центральной смысловой областью для обоих произведений является именно путешествие. «Дон Жуан» – произведение, которое далеко отстоит от «Паломничества Чайльд-Гарольда» во времени, а также и в идейном плане. «Чайльд-Гарольд» по праву считается продуктом романтизма, тогда как «Дон Жуан» во многом реалистичен. И раз уж метод изображения действительности меняется от одного произведения к другому, не удивительно, что способы реализации одного и того же мотива путешествия будут различными.

«Паломничество Чайльд-Гарольда» уже в своем названии содержит понятие, предопределяющее восприятие всего произведения в целом. Паломничество – разновидность путешествия, которое выстраивается по определённой формуле: человек испытывает разочарование и внутренний конфликт и добровольно принимает решение отправиться к объекту паломничества (месту или предмету, имеющему сакральную силу); прибывает к объекту и созерцает его; в результате созерцания на паломника нисходит озарение, и он достигает искомой цели, а именно разрешения духовного конфликта.

В поэме «Чайльд-Гарольд» паломничество представлено в качестве мотива, который определяет содержание и композицию как отдельных песен, так и всего произведения в целом. В поэме представлены три уровня паломничества в соответствии с существующими концепциями: физическое, моральное и внутреннее. Уровень физического паломничества представлен линией главного героя, уровень морального – линиями героя и автора, уровень внутреннего – только авторский. Автором создана собственная модель паломничества, где один уровень последовательно переходит в другой и далее их движение происходит одновременно, с постепенным угасанием предыдущих по следующей схеме физического паломничества:

1. Путешественник прибывает в страну (город, местность), которая считается воплощением свободы и восхищается её внешней красотой и свободолюбием её народа (созерцает).
2. Познакомившись с реальным положением дел, он понимает, что красота человеческих творений поверхностна и тленна, а красота природы запятнана присутствием в ней человека.
3. Разочарование, однако, не останавливает странника, а подталкивает его к дальнейшим поискам, кольцо замыкается, и вся схема реализуется вновь и вновь.

Если рассматривать путешествие на уровне линии главного героя, в «Дон Жуане» оно совершенно другого рода, нежели в «Чайльд-Гарольде». Путешествие не добровольно, герой перемещается из одной точки в другую не из-за осознания глубоких противоречий между ним и обществом, а ведомый Случаем. Дон Жуан не активный, ищущий внутренней свободы странник, а беглец, влекомый Судьбой и волей других людей. Тем не менее, между этими произведениями существует несомненная связь.

«Паломничество Чайльд-Гарольда» строилось по следующей формуле (морального паломничества): внутренний конфликт и решение отправиться на поиски путей его разрешения; созерцание объекта паломничества, анализ; разочарование в объекте; новый поиск. Эта формула предопределяла кольцевую структуру. Путешествие Дон Жуана тоже было циклично и, по сути, пародийно по отношению к «Паломничеству». Развивалось оно по следующей, пародийной же, схеме: столкновение с реальными людьми, то есть конфликт внешний, а не внутренний; побег во имя спасения жизни и свободы на физическом уровне; обладание (а не созерцание) новым объектом (если в «Паломничестве» это была страна, культура, идея, то в «Дон Жуане» – телесная связь), скорее даже Дон Жуан «обладает» объектом; новое столкновение; вновь побег.

Нужно обратить внимание на важный элемент мотивной структуры этих произведений, часть реализации мотива путешествия – тему *изгнания*. Чайльд-Гарольд – изгнанник. Изгнанник общества, с ограниченностью которого не мог примириться его свободолюбивый характер, изгнанник бренной плоти и земных страстей, с которыми не мог примириться его безграничный дух. Дон Жуан тоже беглец, и бежит он тоже от людей, только причина его бегства не во внутреннем духовном конфликте, а в телесной слабости, то есть в подчинении духа плоти. Путешествие Дон Жуана – своего рода карикатура на паломничество Чайльд-Гарольда. Но если проследить развитие характера главного героя (Жуана) от первых песен, где он предстал наивным, жизнерадостным, жадным до удовольствий, беззаботным юнцом, до последних, где перед нами уже почти пресыщенный и во многом разочарованный человек, то возникает следующее предположение. Возможно, путешествие Дон Жуана привело бы его к точке, из которой Чайльд-Гарольд отправился в своё паломничество (речь, конечно, не о географическом пункте, а о стадии в духовном развитии).

Таким образом «Дон Жуана» с точки зрения развития характера главного героя можно рассматривать как своего рода предысторию «Паломничества». Но, если говорить о линии автора, то мы видим несомненное продолжение разработки ключевого для всего творчества Байрона мотива – мотива странствия. Чтобы описать эту смысловую структуру, видится необходимым определить некоторые её компоненты, которые, неоднократно повторяясь и переплетаясь в различных точках повествования, приобретают лейтмотивный характер.

Мотив *изгнания*, уже упомянутый в связи с линией главных героев, получает другое звучание в лирических отступлениях. В «Чайльд-Гарольде» поэт сожалеет о своём личном изгнании, но это изгнание человека из общества, с которым он не совместим. В «Дон Жуане» изгнание приобретает более глобальный характер, так как ему подвергается уже не отдельно взятая личность, а всё доброе и положительное, что автор называет «истиной»: «Я с Истиной делю почёт изгнания» [2, с. 583] («I fain must be content // To share her [Truth] beauty and her banishment»). Теперь автор уже гордится своей избранностью.

Один из компонентов мотива изгнания – тема *одиночества*. В «Чайльд-Гарольде» одиночество – осознанный выбор личности. Это одиночество Наполеона на вершине славы над толпой, одиночество духа над бездной страстей – гордое, но печальное. В «Дон Жуане» речь ведётся уже об уединении естественного человека, который в простоте и чистоте находит свою *свободу*: «Кому бывать случалось одному // В лесу, в толпе, в пустыне, в океане – В великом одиночестве... тому // Понятно всё его очарование» [2, с. 461].

Романтическая свобода по «Чайльд-Гарольду» – в освобождении духа от бранных границ и низменных страстей плоти. Свобода «Дон Жуана» более реалистична – она в отстранении человека от влияния окружающих, но не в устранении от активных действий. Хотя в последних песнях автор всё чаще говорит о том, что склонен скорее созерцать и описывать, нежели пытаться воздействовать на мироустройство. С вершины славы в «Чайльд-Гарольде» он опускается на «холмик»: «Я с холмика спокойно созерцаю... Я безмятежно-весело болтаю, Как на прогулке, с музою моей» [2, с. 724] («But speculating as I cast mine eye... I rattle on exactly as I'd talk // With anybody in a ride or walk»).

Смерть – вот свобода, возможная для романтического духа. Это то убежище, о котором говорил Гарольд, когда «готов был в Ад бежать». Смерть – движение вверх по схеме: духовный рост; смерть как полёт духа, свободный и бесконечный, так как со смертью дух выходит из пространственно-временных рамок и растворяется в высшей духовной субстанции (в христианстве – входит в Царствие Божие). Но в «Дон Жуане» тема смерти представлена уже иначе и звучит лейтмотивом на протяжении всего произведения. Смерть здесь «туман, // Непроницаем, неподвижно-серый, – И для сомнений наших, и для веры» [2, с. 456] (It was all a mystery). Она «небытия неведомая сила... Ужасен символ тайны и конца» [2, с. 580] («... the unknown thing // That hides the past world,... This hourly dread of all!»). Смерть – как конец жизни, а не путь к свободе. Это тупик, движение дальше затруднено, так как это путешествие в никуда.

Таковыми «узловыми» темами и символами, характерными для байроновской разработки мотива путешествия, принизаны в разной мере оба произведения. В них путешествие представлено на всех его уровнях (внутреннем, внешнем, физическом) и в различных разновидностях (путешествие, паломничество, соответствующие жанры). Трансформация концепции путешествия выразилась как в изменении самой парадигмы, так и в новом смысловом наполнении уже использованных ранее ключевых лейтмотивных элементов. Путешествие в «Чайльд-Гарольде» было, всё же, конечным, герой же «Дон Жуана» остаётся в межвременьи, как и сам автор – в середине бесконечного пути: «Огромный мир за мной и предо мной, И пройдено немалое пространство» [2, с. 696] («The world is all before me – or behind; // For I have seen a portion of that same, // And quite enough for me to keep in mind»).

Итак, открывая очередную книгу путешествий, как говорит Вл. Гаков в предисловии к роману У. Ле Гуин «Порог», мы можем принять нарисованный фантазией автора мир буквально, и тогда завораживающее слово поведет нас по всем его закоулкам и тайным тропам, и достанется нам испытать все, что отмерено героям: приключения и любовь, обретения и неизбежные на пути к мечте утраты. Но это один Путь; есть и другой. Сделать над собой усилие и перейти грань из видимого в подразумеваемое с широко открытым разумом, а не только сердцем и чувствами. И тут нас поджидают открытия иного рода [4, с. 6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Вишневская, Н.А. Ещё одна вечная метафора в романтическом контексте / Н.А. Вишневская // Романтизм: вечное странствие / Отв. ред. Н.А. Вишневская, Е.Ю. Сапрыкина; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М.: Наука, 2005. – 398 с.
2. Байрон, Дж.Г. Избранные произведения. В 2-х т. / Дж.Г. Байрон; пер. с англ.; сост. и коммент. О. Афонинной. – М.: Худ. лит., 1987. – Т. 2: Поэмы и трагедии; Кефалонский дневник. – 816 с.
3. The Poetical Works of Lord Byron / ed. by H. Frowde. – London, Edinburgh, Glasgow, New York and Toronto, 1904. – 924 p.
4. Ле Гуин, У. Порог: Роман / У. Ле Гуин.; пер. с англ. И. Тогоевой; предисл. Вл. Гакова. – М.: Известия, 1989. – 224 с.

И.А. Антипова (Полоцк, ПГУ)

СВОЕОБРАЗИЕ КОМПОЗИЦИИ РОМАНА РИЧАРДА ОЛДИНГТОНА «СМЕРТЬ ГЕРОЯ»

Ярким выразителем настроений «потерянного поколения» является английский писатель Ричард Олдингтон (*Richard Aldington*, 1892–1962), расцвет творчества которого относится к 20–30-м годам XX века. Его роман «Смерть героя» – самый значительный из английских антивоенных романов, посвященных первой мировой войне, это попытка воспроизвести эпизоды трагедии «потерянного поколения», стремление проследить её истоки.

Роман Р. Олдингтона «Смерть героя» уникален по форме, о чём автор подробно говорит в посвящении драматургу Олкотту Гловеру, также участнику войны: «I suppose this is a jazz novel»¹ [1, p. 15]. Сравнение романа с джазом означает, прежде всего, схожесть в форме оформления художественного материала, что ярко подтверждается композицией, стилистикой романа и музыкальным названием глав. «Джазовость» ощутима и в способе изображения героев, проблематике романа, в его внутреннем подтексте. Вероятно, джазовые импровизации и тягучие мелодии больше отвечали тому безнадежному отчаянию, с которым мужчины и женщины «потерянного поколения» ловили убегающие мгновения юности, не насыщавшие их и не приносившие удовлетворения.

Жанровая природа романа Р. Олдингтона неоднозначна. Внешне, по сюжетному замыслу, роман укладывается в рамки биографического романа – это история жизни отдельного человека от рождения до смерти, а по своей проблематике относится к антивоенному роману. Нарушив традиционные каноны жанра, используя драматическую структуру, Р. Олдингтон вводит в роман элементы античной трагедии: пролог, эпилог, партию хора, функции которого принимает на себя рассказчик. Как и в античных трагедиях уже в прологе сообщается о катастрофе, намечены сюжетные линии и определены характеры действующих лиц. Поэтому роман «Смерть героя» можно назвать романом-трагедией, который стал трагической, сатирической, лирической книгой о войне, обществе и человеке.

Сложность художественного произведения отражает сложность тех жизненных отношений, той жизненной среды, которую стремится показать писатель, организацию такого рода художественного произведения, его построение называют композицией. Композиция романа «Смерть героя» способствует наиболее полному пониманию авторского замысла в раскрытии трагедии «потерянного поколения».

Композиция романа Р. Олдингтона повторяет трёхчастное музыкальное произведение с прологом: все его части выдержаны в музыкальных терминах, каждую часть сопровождают особые тональность и темп – от умеренно-быстрого в прологе, где сообщается о смерти героя, к оживлённому, когда речь идёт о рождении и юности, и, наконец, до медленного в части романа, посвящённой войне. Р. Олдингтон считал, что такой темпоритм, от быстрого к медленному, наилучшим образом соответствует теме и душевному состоянию героев романа. Роман состоит из пролога, трех частей и эпилога. Каждая из частей произведения имеет название, которое является соответствующим музыкальным термином и передает темп, но не повествования как такового, а, скорее, темп течения времени, которое то растягивается (на войне), то наоборот – сжимается («викторианская» Англия) в зависимости от событий и самочувствия персонажей. Джаз – это, прежде всего, импровизация, искусство спонтанного создания или интерпретации музыки. В романе пять участников – рассказчик, отец и мать Джорджа Уинтерборна, его жена и любовница, – исполняют каждый свою «импровизацию» на предложенную Олдингтоном тему – «смерть героя». Такое название имеет третья часть 12-й сонаты Бетховена – жалобный марш на смерть героя. Для автора и рассказчика тема безусловно трагическая. Соединение «джазового ритма» с высоким пафосом классического произведения позволяет писателю мастерски и точно отобразить особенную атмосферу трагического, разорванного и негармонического бытия «потерянного поколения». Другие персонажи, исполняя свою музыкальную партию, преобразуют жалобный марш в «легкую» музыку. Их отношение к главному событию романа способствует их сатирическому, комическому изображению.

Роман начинается с пролога, который называется «Allegretto», что в переводе с итальянского означает «умеренно-быстро». В этой небольшой части произведения мы уже узнаём о смерти Джорджа Уинтерборна и реакции родных и близких на его «геройскую» смерть. Автор сразу ставит читателя в известность по поводу исхода романа, совмещая таким образом завязку и развязку в одном прологе. Тем самым полностью снимается момент интриги, сюжетного напряжения, ожидания, – то, на чем держался классический роман. Все внимание приковывается к самой биографии героя и причинах ее обрыва. В прологе звучит и гнев, и обвинение, и пафос, и патетика, и ирония, и искренняя печаль. Именно ирония пролога, едкая и злая, печальная и горестная задаёт тон дальнейшему повествованию о жизни героя. Здесь появляются основные персонажи романа, поданные сквозь призму их отношения к смерти Джорджа. Их характеристики кратки и метки: «Mrs. Winterbourne was exceedingly fickle and quarrelsome... She never soared much about tippling, financial dishonesty, squabbling, lying...»² [1, p. 21]; «Winterbourne's father... was selfishly unselfish»³ [1, p. 17]; «George's parents were grotesques»⁴ [1, p. 25]; Элизабет и Фанни «they both had

¹ «...я написал, очевидно, джазовый роман» [3, с. 5–6].

² «Но миссис Уинтерборн была необыкновенно капризна и сварлива ... она с удовольствием выпивала, была лжива, нечистоплотна в денежных делах, бранилась со всеми по пустякам...» [3, с. 14].

³ «Отец Уинтерборна... был эгоистом из породы самоотверженных» [3, с. 10].

⁴ «родители Джорджа были нелепы до карикатурности» [3, с. 19].

that rather hard efficiency of the war and post-war female, veiling the ancient predatory and possessive instincts of the sex under a skilful smoke-barrage of Freudian and Havelock Ellis theories ⁵ [1, p. 27].

Таким образом, уже в прологе намечаются основные «болевы» точки романа. По замыслу автора, читатель должен не столько следить за развитием событий, сколько задуматься над причинами случившегося с Джорджем и его ровесниками. Содержание романа, сконцентрированное в прологе, оказывается той же темой, которую будут варьировать персонажи в трех частях романа. Пролог не представляет последовательное изложение событий, включающих описание смерти Джорджа и ее восприятие близкими. Рассказчик, назвавшийся фронтовым другом Джорджа, перескакивает с одного воспоминания на другое, это обусловлено тремя факторами: отношением к гибели друга, отношением к войне и отношением к реакции близких Джорджа на столь неординарное событие как его смерть.

Название первой части романа – «Vivace», что в переводе с итальянского означает «быстро, живо». Быстрый темп рассказа обусловлен не только тем, что тут идет речь о достаточно долгом промежутке времени, но и спецификой изображения действующих лиц, являющихся марионетками. Быстрые бессмысленные действия, суета лишают их существование какого-либо смысла. Первая часть произведения посвящена описанию ранних лет Джорджа. Его биография открывается страничкой «исторического фона»: заплесневелый консерватизм общественного быта, обострение социальных противоречий, мелочность запросов буржуа и аристократов, удушающее лицемерие и эгоизм имущих классов. Как отмечает М. Урнов, «обо всем – бегло, в нескольких словах, в общих чертах, без выделения главного, с небрежной ссылкой на детали, рассчитанной на подготовленное восприятие, способное охватить подтекст» [6, с. 13]. На этом фоне крупным планом возникает уродливое семейное гнездо, из которого торчат отталкивающие фигуры «милого папы» и «милой мамы». Эти портреты выдержаны в стиле хлесткого гротеска. Однако Р. Олдингтон, несмотря на ядовитые замечания и злую сатиру в адрес персонажей, главное внимание уделяет поиску причин, которые изуродовали душу этих супругов. Довершает дело «воспитания» Джорджа колледж, где готовят будущих солдат, бездушные машины для убийства. Как видим, в первой части романа показаны два традиционных для романа воспитания этапа формирования личности Джорджа: детство в лоне викторианской семьи и раннее отрочество – в военной школе. Все, что вызрело хорошим и добрым в душе юноши, происходит не благодаря семейному и школьному воспитанию, а вопреки ему, в завуалированном противоборстве с ним.

«Быстрая» часть романа заканчивается для героя полным разрывом с семьей. Для Джорджа начинается пора самостоятельной жизни, о которой говорится во второй части романа «Andante cantabile», что в переводе с итальянского означает «умеренно, певуче». Такое название отчасти обусловлено тем, что она посвящена личным переживаниям героя, его любовью к Элизабет и Фанни. Но и тут тон повествования саркастический, безжалостно-иронический. Здесь с некоторой ностальгией описана полустуденческая, полубогемная жизнь героя в Лондоне. В этой очень насыщенной части романа, как пишет Ч. Сноу, «в зародыше присутствуют почти все наиболее типичные для Олдингтона черты глубокого, прочувствованного отношения к жизни» [5, с. 29]. Это – здравый смысл и практический интерес. Недалеко вторая часть начинается словами: «Bank pass-books and private account-books are revealing documents, strangely neglected by biographers»⁶ [1, p. 93].

Рассматривая материалы довоенной биографии Джорджа, не богатой событиями, связанной с замкнутой, специфически английской интеллигентской средой, Р. Олдингтон в точности восстанавливает атмосферу, в которой дышал его герой, круг его запросов, характерные черты внутреннего отклика, быта. Автору важно знать в деталях, как формировалось «потерянное поколение» в Англии. Так, одну из причин морального крушения своего героя он видит в его личной жизни, поэтому вопросы пола привлекают повышенное внимание Р. Олдингтона. Запутавшись в своих личных делах, разочаровавшись в интеллигентской среде, Джордж решает записаться добровольцем на фронт. Таким образом, Джордж проходит через все этапы становления, обязательные для героя «романа воспитания», но в пародийном плане, поскольку становление оказывается дорогой к смерти, в небытие.

Война, описанная в третьей части под названием «Adagio», что в переводе с итальянского означает «медленно», завершает его формирование, подводит итог всей жизни; она истощает его физически, привносит разочарование и неверие, и, в конце концов, доводит до самоубийства. Третья часть возвращает нас к прологу, хронологически предворяя его. И в прологе, и в ней описано одно и то же событие – смерть Джорджа. Но если в прологе она подается с внешней стороны, глазами наблюдателя, иначе говоря, фактографически (рассказчик лишь предполагает ее причины), то в третьей части это же событие

⁵ «обеим была присуща жесткая деловитость, что отмечало женщин в те военные и послевоенные годы; обе умело маскировали извечную хищность, собственнический инстинкт своего пола дымовой завесой фрейдизма и теории Хэвлока Эллиса» [3, с. 21].

⁶ «Текущий счет в банке и приходно-расходная книга – документы весьма красноречивые, и странно, что биографы не уделяют им никакого внимания» [3, с. 91].

описано глазами самого Джорджа. Различия в подаче одного и того же события состоят также в оценочном факторе. Пролог содержит элементы авторского восприятия события, в нем сильно выражено отношение рассказчика к случившемуся, его раздумья, комментарии. В третьей же части подана подробная фиксация деталей, превалирует хронологическое последовательное изложение событий. Р. Олдингтон завершает историю Уинтерборна максимально напряжённой сценой, лаконично и сдержанно поведав о его последних минутах, дав понять, что им двигало отчаяние, исступление, но отнюдь не героизм (от этого его гибель становится ещё более трагичной). А следом приводит, не комментируя, официальный документ – обращение маршала Фоша к союзным армиям в первый день перемирия. В данном контексте документ явственно обнажает лживость официально насаждаемых представлений о войне и выдаёт глупое ироничное отношение писателя к ним.

Заключительный аккорд – эпилог – песня об оставшихся в живых троянских героях, изгнанниках, позабытых родиной и влачащих дни в «агонии беспомощной скорби и усталости» [2, с. 235]. Написанный свободным стихом эпилог, в котором древний миф о Троянской войне спроецирован на современность, несёт большую смысловую нагрузку. «Eleven years after the fall of Troy...»⁷ [1, p. 313]. Одиннадцать лет, как закончилась первая мировая война. Образ разрушенного Илиона уже появлялся в романе, когда юный Джордж, переполненный любовью к Элизабет, был весь открыт жизни. В предисловии к англоязычному изданию романа Г.Э. Ионкис отмечает: «Образ погибшей Трои раздвигает границы прошедшей трагедии, придаёт ей вселенский характер. Античный миф необходим писателю, чтобы подчеркнуть масштабность и значимость пережитого» [1, с. 8]. Появление в эпилоге юной влюблённой пары у стен разрушенного Илиона, где собрались седые в свои неполные сорок лет ветераны, символизирует неистребимость жизни и одновременно подчёркивает противоестественность участи «потерянного поколения». Нежелание влюблённых прислушаться к мучительным воспоминаниям усугубляет «бессильную скорбь» автора – одного из «стариков». Ему горько осознавать, что молодость загублена, нестерпима мысль о неисчислимых и напрасных жертвах. Можно сказать, «что пролог и эпилог замыкают круг, круг смерти, внутри которого разворачивается романное действие» [4, с. 15]. Подобная закругленность формы Р. Олдингтон привнес из поэзии.

Характерным для композиции романа является прием лирических и авторских отступлений, во время которых рассказчик, в котором мы легко узнаем самого автора, открыто выходит на сцену со своими раздумьями. Этот прием пародийно-пафосных комментариев разрушает иллюзию достоверности событий, однако при этом углубляет философский подтекст романа. Образ рассказчика благодаря такому приёму превращается в аллегорическую фигуру судьи, открыто излагающего точки зрения, неприемлемые в современном ему обществе.

Таким образом, композиция романа «Смерть героя» подчёркивает его проблематику как антивоенного романа, как романа «потерянного поколения», опустошенного разочарованием, потерей идеалов, отсутствием ожиданий в обществе, вынужденного вращаться в каком-то заколдованном искусственном круге между игрой в жизнь и игрой в смерть. Все части романа, выдержанные в музыкальной стилистике, стремятся передать напряжение исторической обречённости поколения, с каждым шагом жизненного пути приближающегося к кровавой и омерзительной катастрофе. История «потерянного поколения» рассказана в траурных тонах, в порядке «обратной съёмки»: роман открывается смертью героя, и автор восстанавливает жизнь умершего шаг за шагом: ««Обратная съёмка» символизирует обречённость, трагическую предопределённость судьбы поколения. Весь жизненный путь потерянного поколения протекает под знаком смерти» [2, с. 235]. Важно отметить, что само заглавие романа «Смерть героя» в данном произведении приобретает символическое значение, являясь той дирижёрской палочкой, под руководством которой все элементы этого музыкально-художественного произведения сливаются в единую мелодию, названную самим Р. Олдингтоном «надгробным плачем» по «потерянному поколению».

ЛИТЕРАТУРА

1. Aldington, R. Death of a hero / R. Aldington. – Moscow: Vysšaja škola, 1985. – 350 p.
2. Миллер-Будницкая, Р. Исповедь «потерянного поколения» / Р. Миллер-Будницкая // Знамя. – 1935. – № 3. – С. 218 – 237.
3. Олдингтон, Р. Смерть героя / Р. Олдингтон; пер. с англ. Норы Галь. – М.: Худож. лит., 1976. – 320 с.
4. Синяя, А.В. Принципы музыкальной организации романной прозы XX века: автореф. дис. ...канд. филол. наук / А.В. Синяя. – СПб, 2008. – 24 с.
5. Сноу, Ч.П. Ричард Олдингтон (пер. Ю. Палиевской) / Ч.П. Сноу // Портреты и размышления: Художественная публицистика / Ч.П. Сноу; пер. с англ. – М.: Прогресс, 1985. – С.24 – 37.
6. Урнов, М.В. Ричард Олдингтон / М.В. Урнов. – М.: Высш. шк., 1968. – 78 с.

⁷ «Одиннадцать лет, как повержена Троя...» [3, с. 306].

ОБРАЗ ПАДРЕ И ПРИНЦИП ДЕТЕРМИНИЗМА В РОМАНЕ Г. ГРИНА «СИЛА И СЛАВА»

Пространство реальности у писателей «потока сознания» изображается сквозь призму субъективного сознания: пространство повествования – это пространство сознания. Сама структура повествования воплощает принцип работы человеческого сознания: повествование утрачивает линейную последовательность, становится фрагментарным, строится по принципу ассоциации.

Например, в новелле «Пятно на стене» В. Вулф «повествование – погружение, углубление в пространство сознания... Пространство сознания конструируется по законам или в соответствии с принципами логики бессознательного. Эта логика обнаруживает себя в ходе повествования... Читатель захвачен потоком мыслей, ассоциаций... В своих размышлениях о пятне на стене она (В. Вулф. – М. К.) идет не от причины к следствию, а наоборот... От *следствия* (пятно на стене) В. Вулф неожиданно приходит к *причине* (улитка на стене). Традиционный причинно-следственный принцип нарушен. Причина, следовательно, появляется в самом конце повествования» [1, с. 15 – 16].

Г. Грин в романе «Сила и слава» так же, как и писатели «потока сознания», нарушает привычную, традиционную причинно-следственную логику повествования. Прежде всего, это касается построения образа главного персонажа романа – падре. Образ падре строится по «обратному» принципу: от загадки к все большему узнаванию падре. Так, в первой части романа падре предстает как загадочный образ, не вмещающийся в привычные рамки традиционного для классического реализма XIX века понимания. Во второй главе первой части мы узнаем о нем то, что могло бы стать «началом» традиционного повествования о герое: «... у него был приход... в Консепсьоне... Шесть лет учился... в американской семинарии... Родом он из Кармен. Сын лавочника... » [2, с. 23]. Однако, как замечает хефе, «это мало что дает» [2, с. 23]. Таким образом, с самого начала повествования автор доносит до читателя мысль, что традиционные мерки понимания не подходят для его персонажа. Но как понимать данный персонаж, автор не рассказывает. Вся первая часть романа – своеобразная ситуация умолчания, когда автор ничего не рассказывает о своем герое. Автор использует принцип показа: он показывает фрагменты из настоящей жизни падре – встречу с Тенчем, с Корал, с жителями деревни на реке. Принцип изображения падре в первой части романа тот же, что используется автором при изображении второстепенных персонажей (начальника полиции, мистера Феллоуза, столичной семьи) – это внешний план изображения. В этом внешнем плане присутствуют поступки, которые выражают вове сущность падре, оставляя скрытыми мотивы. Поступки, которые алогичны с рациональной точки зрения и делают падре непонятным для других героев и для читателя. В первой главе («Порт») падре отказывается от побега из штата, когда для этого есть благоприятная возможность; в третьей главе («Река») мы видим, что пребывание в штате подвергает его смертельной опасности, но он не только не бежит из штата, но не хочет отречься от веры (эпизод первый, диалог с Корал); при этом он ведет жизнь еще более нищую, чем крестьяне (эпизод второй): «они смотрели на редкостное зрелище: кому-то приходится еще хуже, чем им самим» [2, с. 43]. Можно предположить, что первая часть романа изображает следствие – абсурдное с логической точки зрения скитание падре.

Вторую и третью часть романа можно назвать ситуацией узнавания. Во второй части романа падре постепенно самораскрывается перед читателем – мы узнаем образ его мыслей, знакомимся с его прошлым и начинаем понимать загадочный облик этого персонажа. Наконец, в третьей части романа через диалог падре с лейтенантом автор приводит нас к началу, к причине, к узнаванию того, как все начиналось: с социально-исторического переворота в штате. Таким образом, можно сделать заключение, что в романе традиционный причинно-следственный принцип нарушен: причинно-следственный ряд представлен в обратном порядке. Но это не совсем так.

Г. Грин в романе пересматривает само традиционное представление о причинности и традиционное представление о внутреннем мире человека – о «внутреннем мире фактов». Как уже отмечалось, пространство романа воспринимается, прежде всего, как пространство различных сознаний. В пространстве сознания падре мы можем выделить ряд этапов его духовной эволюции. Если попытаться восстановить духовную эволюцию падре в рационально-логической последовательности, то получим следующий линейный ряд: «переворот» в сознании, ощущение свободы – «ничто» сознания, рождение любви – выбор себя. О «перевороте» в сознании падре мы узнаем из третьей части романа. Во второй части романа обозначается «срединное» звено духовной эволюции падре. Это звено не совпадает с временной протяженностью внешнего плана – не совпадает с серединой десятилетних скитаний падре. Оставшись один после разговора с Марией, падре вспоминает, как когда-то («семь лет назад») он оказался на пределе отчаяния и совершил смертный для священника грех – «свое отчаянное деяние с Марией»: «для него тогда будто наступил конец мира» [2, с. 68]. В этом «тогда» явилось настоящее: пребывая в ощущении «конца мира» – «ничто» своего сознания, которое пребывало во внутреннем равновесии невыбора, незнания, что

ему делать, – это «я» ощутило чувство глубокой любви, любви к дочери. «Конец мира» оказался рождением любви¹. Именно чувство любви является движущей силой падре, основой его выбора себя. В первой части романа изображается тот этап духовной эволюции падре, когда он выбрал себя, но изображается этот этап (как уже замечалось выше) через внешнее выражение этого «я». Таким образом, можно предположить, что и этапы духовной эволюции падре располагаются в романе в обратной последовательности. Однако это тоже не совсем так.

Следует вспомнить, что облик внутреннего мира падре, его мировосприятия во второй части романа (в которой мы знакомимся с его внутренним миром) не дается автором в линейной последовательности – здесь нет и единой цельной картины этого внутреннего мира. Это фрагменты его размышлений, его сознания, вызванные столкновением с реальностью, – и читатель сам восстанавливает, насколько это возможно, цельный облик внутреннего мира падре, соединяя в единые тематические цепочки обрывки его размышлений. То же можно сказать о картине прошлого падре – картине его прошлой жизни, его прошлых взглядов: она также представлена фрагментарно. При этом ретроспективные фрагменты памяти нарушают хронологическую последовательность прошлого – «обратный» линейный ряд повествования. Эти фрагменты, это прошлое присутствуют в памяти падре одновременно с настоящим – все сразу «здесь и сейчас» – и интеллект падре по ассоциации с настоящим «вытаскивает» из памяти разные пласты, разные обрывки этого прошлого. Таким образом, нарушение линейного ряда «обратного» повествования вызвано тем, что автор изображает внутреннее состояние падре как состояние одновременности – во внутреннем сознании персонажа все прошлое и все настоящее пребывает одновременно. Интеллект читателя выстраивает линейный последовательный ряд прошлого, но в сознании персонажа такого разделения не присутствует. Такую концепцию автора подтверждает и третья часть повествования (глава первая), где все прошлое (бывшее настоящим до «переворота» в сознании) выплывает в памяти падре (это давно прошедшее становится настоящим) и берет верх над настоящим (которое становится недавним прошлым).

Обратимся к анализу указанной главы третьей части. В центре авторского внимания – падре, его субъективное «я». Что происходит с падре? Что происходит с его «я»? Перейдя границу штата, падре оказывается в полной безопасности. Он перестал быть преследуемым беглецом и не представляет опасности для окружающих – ни для мистера Лера, ни для жителей окружающей деревни. Обстановка и ситуация в жизни падре резко меняются. Жители деревни, видя в нем священника, выказывают ему свое почтение, уважение – мужчины снимают шляпы [2, с. 159], некоторые встречные опускаются на колени, чтобы поцеловать ему руку [2, с. 158]; они, как могут, стараются расположить падре к себе, услужить ему.

Падре чувствует, как под давлением этого мира меняется он сам. На него словно одевается маска прошлого, привычного для его сана поведения, и он ведет себя согласно этой маске². К нему возвращаются прежние привычки: у него меняется *походка* – он идет «медленно», с достоинством [2, с. 158], меняется *интонация* голоса – появляется «резкость», «властность» [2, с. 158], «нетерпеливость» [2, с. 159]; старым привычным *жестом* он подает руку для поцелуя. Возвращается корыстная *расчетливость*, вспоминаются *хитрости* в общении с прихожанами: «они не ценят того, за что не уплачено. Так говорил старый священник, которого он сменил в Консепсьоне» [2, с. 159]. Он исповедует сельчан в привычной *манере*, говоря им прежние, сухие, *вытверженные фразы*: «– Смертный грех... опасно... надо владеть собой, – точно эти слова что-то значили. Он говорил: – Прочитай три раза «Отче наш» и три раза «Богородицу» [2, с. 163]. Прихожане ждут от него как от священника определенного поведения и определенных слов, и он ведет себя и говорит согласно их ожиданиям. Старый, привычный в прошлом мир обрушивается на падре, он его ищет, привязывает своим покоем, безмятежностью: «Ему почему-то не хотелось покидать мисс Лер, и этот дом, и мистера Лера, спавшего у себя в комнате. Нежность и чувство зависимости от нее смешались у него в сердце» [2, с. 167].

От самого падре не ускользают эти его изменения, он тщательно анализирует то, что с ним происходит. Когда он остается один, в нем начинается внутренняя борьба. Он думает о том, *что* хотелось бы ему сказать людям, которые исповедались ему, но *что* он не осмелился произнести вслух, и *что* он когда-то не боялся говорить людям, с которыми находился в тюремной камере. Он скрывает от людей свое истинное лицо: свою любовь к незаконнорожденному ребенку, свою нераскаянность в грехе, свое пристрастие к спиртному, «постыдное бегство», свои «еретические» взгляды. «Какой я комедиант», – думает

¹ Фрэнкис Уиндем пишет, что для ортодоксальных католиков Г. Грин слишком близко приближается к вещам, которые ведут к проклятию: он раскрывает «всю красоту и ужас плоти» [3, р. 6].

² В. Зеленский, анализируя психическую структуру человека, как она представлена в работах К.Г. Юнга, пишет: «Между внутренним и внешним миром человека пребывает эго-комплекс, задача которого – приспособление к обоим этим мирам... Требование внешней адаптации ведет к возведению психической структуры, которая посредничала бы между эго и социальным миром, иначе, обществом. Такая посредническая структура называется *персоной*, от латинского слова, обозначающего в античные времена актерскую маску. Это общественное лицо индивида, принятое им по отношению к другим людям» [4, с. 288].

падре [2, с. 160]. Он чувствует, как его маска лишает его свободы, искренности, открытости, как он теряет себя, свое подлинное «я», свое право выбирать себя. Вместе с этим он словно теряет жизненную чуткость, забывает свою любовь, утрачивает способность разбираться в людях: «Вид у этого человека вполне добропорядочный, может, он и на самом деле добропорядочный, может быть, подумал священник, я потерял способность разбираться в людях – может быть, та женщина в тюремной камере была лучше всех...» [2, с. 168]. Автор показывает, что профессиональная принадлежность человека, его род занятий, социальный статус формируют маску³ человека, но не раскрывают его подлинного «я». Ведь и мистер Лер говорил с падре как с маской, маской католического священника: он не задавал ему вопросов, касающихся личной жизни падре, связанных с прожитым личным опытом. Его разговоры с падре касаются лишь внешних отличий различных вероисповеданий. Как к маске относятся к падре и сельчане.

Сопоставление прошлого и настоящего в сознании падре подчеркивает его постоянно обновляющийся, изменяющийся мир. Поэтому в романе отсутствует, как уже говорилось, единая цельная картина внутреннего облика падре – внутренний мир представлен фрагментарно: цельную картину, ввиду постоянно меняющегося внутреннего облика, представить просто невозможно. Таким образом, духовная эволюция падре не являет собой прямолинейный последовательный ряд этапов, которые сменяют друг друга – эта эволюция сложна, многомерна и противоречива: она включает и возврат к прошлому, который возможен вследствие одномоментного пребывания в сознании падре всех пластов сознания. Именно так (не в «обратной» последовательности) представлена автором в романе духовная эволюция падре.

Исследование эволюции сознания падре приводит нас к пониманию концепции причинности, которую проводит Г. Грин в романе. Если мы обратимся к тому этапу в сознании падре, когда падре оказывается за пределами своего штата, то мы увидим, что прошлое в сознании падре возвращается из в настоящее, но появляется это прошлое не столько потому, что меняется окружение падре, обстановка вокруг него, сколько потому, что это прошлое уже присутствовало в нем самом. Если бы это прошлое – прошлое его сознания – было другим, то проявилось бы другое прошлое (или, возможно, осталось бы настоящее – это нам неизвестно) – проявиться, таким образом, может лишь то, что уже было в сознании раньше – внешние обстоятельства, согласно гриновской концепции, служат лишь толчком к этому проявлению. Поэтому нельзя заключить, что причиной «переворота» в сознании падре явился социально-исторический переворот в штате – истинной причиной «переворота» был сам падре. Он сам был и есть причина самого себя и всего, что с ним случилось⁴.

Если следовать данной концепции Г. Грина, то причинно-следственный ряд в романе не представлен в «обратном» порядке: в каждый момент романного действия падре сам является причиной событийных последствий. Таким образом, в первой части романа мы видим не следствие – мы видим саму причину – падре. Автор изображает романное настоящее падре – тот момент его скитаний по штату, когда падре и его скитания вызывают к жизни романский конфликт. Мы видим завязку конфликта между властью штата и падре. Вторая часть романа отражает нарастание этого конфликта (его кульминация – расстрел заложников). Третья часть – разрешение конфликта, развязка, поимка падре (причина романной развязки тоже заключается в самом падре: он добровольно возвращается в свой штат и знает, к каким последствиям это приведет). В данном аспекте изображения Г. Грин следует традиционной для писателей – классических реалистов XIX века структуре развития романного действия: завязка конфликта – нарастание напряжения, кульминация конфликта – развязка. Отличие заключается в том, что причину возникновения конфликта и причину его разрешения Г. Грин из внешнего мира, из мира внешних обстоятельств перемещает в мир человеческого сознания – делает причину субъективным фактором.

Отсутствие авторских комментариев в романном повествовании, тяготение к принципу «показа», монтажность композиции, драматургическое построение конфликта сближают принципы авторского изображения действительности в романе с принципами построения драматического произведения [7, с. 73 – 126; 8, с. 205 – 297]. Мы видим, что Г. Грина сближает с писателями «потока сознания» более сложное по сравнению с писателями – классическими реалистами XIX века понимание человеческого сознания, принципы изображения психологии человека (фрагментарность, ассоциативность, нелинейность). Однако мы не могли бы причислить Г. Грина к писателям «потока сознания». Исследуя современную ему литературу, Г. Грин писал: «Со смертью Г. Джеймса английский роман утратил религиозное

³ Мотив «маски» возникает и в других романах Грина. Например, А. Зверев, анализируя роман Г. Грина «Комедианты», отмечает: «... писатель заставляет своих героев без спасительных уловок осмыслять коллизии, которыми определяется сам нравственный статус личности, за масками "комедиантов" открываются истинные лица... перед нами... – трагифарс, чей "сюжет" создан раздвоением персонажей: есть человек и есть роль, которую он для себя принял, есть маска, подчас точно приросшая к лицу, но есть и подлинная человеческая суть» [5, с. 213].

⁴ В связи с данной трактовкой образа падре видится не совсем правомерным мнение французского критика Танги де Кентэна, который считает, что «трагическое у Грина сильнее проявляется в обстоятельствах и ситуациях, нежели в характерах» [цит. по 6, с. 150].

начало, а с ним и *сознание важности человеческого поступка* (курсив наш. – М. К.). Литература как бы утратила одно из своих измерений: персонажи таких выдающихся писателей, как Вирджиния Вулф и Э.М. Форстер, блуждали по тонкому, как бумага миру, наподобие картонных фигурок... Писатели, ощутившие... всю сложность создавшегося положения, нашли выход в субъективном романе... Им словно казалось, что, "разрабатывая" не тронутые пласты личности, они сумеют извлечь на поверхность секрет "значимости"... В этих поисках... мир зримый прекратил для них существование так же окончательно, как и мир духовный» [9, С. 377 – 378]. Для Г. Грина, в отличие от писателей «потока сознания», важен «зримый мир», осознание значимости «человеческого поступка», проблемы человеческой духовности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грешных, В.И. Вирджиния Вулф: Лабиринты мысли / В.И. Грешных, Г.В. Яновская. – Калининград, 2004.
2. Грин, Г. Сила и слава / Г. Грин // Собр.соч.: в 6 т. – М., 1993. – Т. 2.
3. Wyndham, F. Graham Greene / F. Wyndham. – London, 1955.
4. Зеленский, В. О психической структуре. Послесловие / В. Зеленский // Юнг, К.Г. Аналитическая психология. – М., 1995.
5. Зверев, А. Парадоксы Грэма Грина / А. Зверев // Дворец на острие иглы. – М., 1989.
6. Аникин, Г.В. Современный английский роман / Г.В. Аникин. – Свердловск, 1971.
7. Хализев, В.Е. Драматические сюжеты / В.Е. Хализев // Драма как явление искусства. – М., 1978.
8. Гачев, Г.Д. Театр / Г.Д. Гачев // Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М., 1968.
9. Грин, Г. Эссе о литературе и кино. Франсуа Мориак / Г. Грин // Путешествие без карты. – М., 1989.

Т.Ф. Мостобай (Полоцк, ПГУ)

МОТИВ НАСИЛИЯ В РОМАНЕ ДЖ. ФАУЛЗА «КОЛЛЕКЦИОНЕР» И Э. БЁРДЖЕССА «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН»

«Коллекционер» Джона Фаулза и «Заводной апельсин» Энтони Бёрджесса вышли почти одновременно: 1963 и 1962 год соответственно. И оба романа исследуют тему насилия в современном обществе, трактуя ее с несколько разных позиций. Однако их объединяет общая проблематика: и Фаулз, и Бёрджесс задаются вопросами об истоках агрессивного поведения человека, о возможности трансформации разрушительной энергии в созидательную, о влиянии высокой и массовой культуры на развитие личности, об ответственности общества в целом и каждого индивида в отдельности за появление агрессивных изгоев.

Необходимо пояснить, что подразумевается под мотивом в данной статье. Встречается множество толкований данного термина: А.Н. Веселовский, первым разработавший понятие мотива, определяет его как «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [1, с. 500]; В.Я. Пропп критикует мнимую неразложимость мотива по Веселовскому и вводит вместо него «функцию действующего лица» [2, с. 23]; Б.И. Ярхо говорит о мотиве уже как о «некоем делении сюжета, границы коего исследователем определяются произвольно» [3, с. 27]. Определение мотива по Б.В. Томашевскому в теории звучит как «тема неразложимой части произведения» [4, с. 197], его элементарная тематическая единица, однако на практике он употреблял этот термин в трактовке Веселовского, то есть как повествовательный элемент («Герой умер», «Получено письмо» [4, с. 197]). Тем не менее, в самом понятии насилия заложено определенное действие, поэтому здесь не будет некорректным рассматривать именно такой мотив.

Что касается методики исследования, то наиболее адекватной формой нам представляется мотивный анализ, так как предмет исследования составляет собственно мотив в его множественных конкретных выражениях. Б.М. Гаспаров, автор мотивного анализа, определяет его сущность следующим образом: «Он не стремится к устойчивой фиксации элементов и их соотношений, но представляет их в качестве непрерывно растекающейся "мотивной работы": движущейся инфраструктуры мотивов, каждое новое соположение которых изменяет облик всего целого и в свою очередь отражается на вычленении и осмыслении мотивных ингредиентов в составе этого целого» [5, с. 335].

Первое впечатление от обоих романов неоднозначно: и Фаулз, и Бёрджесс наделили своих антигероев такой сложностью характера, что их отношение к своим протагонистам далеко не очевидно. Наравне со стремлением к насилию, ярко выраженным или завуалированным, и Клегг Фаулза, и Алекс Бёрджесса местами проявляют себя с привлекательных сторон. Несмотря на сам факт похищения и удержания Миранды, Клегг до определенного момента исключительно корректен (насколько это возможно в

подобных обстоятельствах) и выполняет любые пожелания своей пленницы. Более того, он терпеливо сносит все оскорбления в свой адрес до того момента, пока не разочаровывается в девушке. Миранда часто показана в значительно более неприглядном свете, чем ее похититель. Алекс, несмотря на все свои зверства, также местами симпатичен, в первую очередь своей необычайной чувствительностью к музыкальному искусству и полным отсутствием лицемерия.

Подтверждает мысль о двойственном отношении писателей к своим антигероям и тот факт, что они наделяют своих протагонистов именами, по значению сильно контрастирующими с их доминирующими характеристиками. Так, «Фредерик» означает «мирный правитель», а «Александр» (сокращенно – «Алекс») – «защитник людей», при этом Бёрджесс акцентирует внимание на следующем удивительном моменте: «Алекс – богатое и благородное имя, и я подразумевал, что его обладатель достоин сочувствия и тайно идентифицируется с Нами, будучи противопоставленным Им»¹ [6]. Очевидно, что Бёрджесс подразумевает противостояние отдельных личностей государственной машине и подавляющему обществу в целом (интересно, что Фаулз также выстраивает в романе оппозицию «они – мы», которая выглядит как «толпа против духовной элиты»). Тем не менее, один из основных акцентов в образах данных персонажей сделан именно на их склонности к насилию.

Понятие насилия имеет два основных значения: 1) применение физической силы; 2) принудительное воздействие на кого-либо [7, с. 544]. В соответствии с этим определением можно говорить о трех уровнях реализации мотива насилия в обоих романах: межличностном, общественном (социум против отдельной личности или их совокупности) и уровне государственном (то есть государство против людей). И если в «Заводном апельсине» ключевое значение имеют первый и третий уровни, то в «Коллекционере» акцент сделан на первом и втором.

Итак, в романе Джона Фаулза наиболее общие из реализаций мотива насилия первого уровня следующие: 1) над протагонистом издеваются в его собственной семье; 2) протагонист издевается над природой (коллекционирование бабочек); 3) протагонист похищает предмет своей любви; 4) похититель полностью изолирует жертву от внешнего мира; 5) пленница издевается над похитителем (неудачные попытки перевоспитания и жестокие атаки); 6) пленница применяет силу против своего тюремщика; 7) протагонист метафорически насилует пленницу (принудительная откровенная фотосессия); 8) поведение протагониста ведет к смерти пленницы.

По сюжету стремление к насильственному решению проблем, и, в данном случае, это решение проблемы одиночества и самоутверждения, возникает в Клегге постепенно. В раннем детстве он теряет родителей и остается на попечении у тетушки Энни, сухой и деспотичной женщины. Кроме того, что ребенок изначально растет с осознанием брошенности, он попадает в среду вовсе не дружелюбно настроенных людей (исключение составляет лишь дядя Дик, который и заложил определенные положительные черты в натуру Клегга, но он умер, когда племяннику было пятнадцать). Он постоянно подвергается злым насмешкам в связи со своим увлечением – коллекционированием бабочек и непрестанно чувствует плохо прикрытое сожаление тетушки о том, что именно он здоров, а не ее дочь, Мэйбл, которая передвигается лишь с помощью инвалидной коляски: «Ну вот, к примеру, скажешь вечером, ни о чем таком вовсе не думая: "Сегодня утром чуть на автобус не опоздал, пришлось мчаться со всех ног"». И тут уж тетушка шанса не упустит, наверняка скажет: "Ну и радуйся, что у тебя-то ноги есть"»² [8, с. 220]. Фред живет под жестким контролем тети, которую значительно более заботит соблюдение внешних приличий, нежели глубинная порядочность и душевные характеристики ее племянника. Даже уехав в Австралию после внезапного выигрыша Клегга на тотализаторе, в письмах она выражает беспокойство, прежде всего, о чистоте уборки в его новом жилище и как бы Клегг не попал во власть излишне меркантильной женщины.

Постоянное психологическое давление, серьезный недостаток душевного тепла и установление жестких рамок поведения и приводит, по задумке автора, к появлению в Клегге склонности к насилию, что Фаулз и подтверждает в предисловии к «Аристосу»: «...зло в нем в значительной, а возможно, и в полной мере – результат необразованности, дурного воспитания, убогой среды, сиротства, то есть всех тех факторов, управлять которыми было не в его власти» [10, с. 10]. В итоге перед нами – неприметный, малоразвитый, скованный условностями и семейной тиранией клерк, который видит окружающих в крайне негативном свете. Большинство людей для него – «корыстные и беспринципные»³ [8, с. 11]; инвалидов, подобных его кузине, по его мнению, «нужно безболезненно умерщвлять»⁴ [8, с. 15],

¹ «Alex is a rich and noble name, and I intended its possessor to be sympathetic, pitiable, and insidiously identifiable with us, as opposed to them».

² «Suppose, well, I say not thinking one evening, I nearly missed the bus this morning, I had to run like billy-o, sure as fate Aunt Annie would say, think yourself lucky you can run» [9, p. 218].

³ «on the grab and immoral» [9, p. 6].

⁴ «...should be put out painlessly» [9, p. 10].

когда же Клегг внезапно выигрывает большую сумму на тотализаторе, то ожидает подвоха со всех сторон. Кроме того, вдруг начинает стыдиться своих родственников: «Нет, я их не возненавидел, ничего подобного, но видеть их больше не хотел... Мелкие людишки, которые никогда до тех пор из дому носа не высывали»⁵ [8, с. 14]. Он желает вырваться из своей среды и завидует состоятельным аристократам: «...если у тебя ни пижонских манер, ни барского тона нет, то и рассчитывать не на что. Я, конечно, про богатый Лондон говорю, про Уэст-Энд»⁶ [8, с. 12].

Умерщвление бабочек является, по тексту, одним из первых проявлений жестокости Клегга по отношению к внешнему миру. Ранее насилие было направлено против него, теперь он сам становится его источником. Коллекционированием бабочек Клегг начинает заниматься еще в детстве. Исходя из дальнейшего развития событий, можно предположить, что прекрасные насекомые олицетворяли для мальчика красоту, которой он не мог обладать в реальной жизни, но потребность в которой у него была сильно развита. С возрастом у Клегга появляются мечты о более интересных экземплярах – девушках. Вернее, об одной. Миранда становится для него воплощением земной красоты, и молодой человек начинает за ней охоту. Клегг автоматически переносит на девушку свое эстетски-потребительское отношение к бабочкам: «Смотреть на нее было для меня ну все равно как за бабочкой охотиться, как редкий экземпляр ловить... В ней была какая-то утонченность, не то что в других, даже очень хороших. Она была – для знатока. Для тех, кто понимает»⁷ [8, с. 6]. Он даже впоследствии усыпляет ее как свои будущие экземпляры – хлороформом.

Необходимо заметить, что данный роман служил для Фаулза чем-то наподобие экспериментальной площадки для работы с теорией древнегреческого философа Гераклита (неслучайно Н.Ю. Жлуктенко называет «Коллекционер» «экзистенциальной притчей»). В соответствии с этой теорией люди условно делятся на два класса: *aristoi* («лучшие») – моральная и интеллектуальная элита, и *hoi polloi* («большинство») – бездумная масса конформистов. Сталкивая одну из потенциальных Немногих с утрированным воплощением Многих, писатель словно пытается понять, возможен ли мир между этими противоборствующими лагерями, и способна ли элита «перевоспитать» менее развитых представителей человечества. При этом немалый акцент делается на насильственный аспект их взаимоотношений.

Для проведения такого рода эксперимента Фаулз помещает в кризисную ситуацию обоих своих протагонистов, и Клегга, одного из Многих, и Миранду, стремящуюся к Немногим. Для Клегга испытание начинается с получения выигрыша, а вместе с ним и свободы действий. Молодой человек начинает парадоксальным образом одновременно ощущать и собственное ничтожество, и силу. Его угнетает презрительное отношение со стороны аристократов и нуворишей, он явно чувствует культурное превосходство Миранды, но в то же самое время начинает считать себя достойным кандидатом в женихи к девушке только лишь на том основании, что теперь он обеспечен. И он решает похитить ее: «Думал, ведь я с ней так и не познакомлюсь никогда, если по-обыкновенному, но если она будет со мной и увидит все мои хорошие качества, она поймет»⁸ [8, с. 18].

Тесно связанной с мотивом насилия оказывается такая локализация событий, как подземелье. Возникает следующая ассоциативная цепочка: Клегг и Миранда – Аид и Персефона; подвал – царство Аида; коллекция бабочек – мертвые души, населяющие подвластный Клеггу мир. А если вспомнить, что Фаулз уподобляет Миранду бабочке из семейства Пиерид, то такая ассоциация становится еще более устойчивой (в прозаическом изложении гомеровского гимна о похищении Персефоны Аидом есть такая строка: «Подобно легкокрылой бабочке перебежала юная дочь Деметры от цветка к цветку» [11, с. 64]). Миранда также похищена хитростью и заперта в миниатюрной модели подземного царства. Ассоциацию Клегга с Аидом укрепляет еще один момент: тюремщик девушки увлекается фотографией, запечатлевая, в основном, бабочек и случайно встреченные влюбленные парочки за интимными занятиями на фоне природы, причем с большим перевесом в пользу последних. Миранда же оценивает его фотографические упражнения следующим образом (у него все же находятся снимки природы без лишних персонажей): «Они мертвые... Не только эти. Вообще все фотографии. Когда рисуешь что-нибудь, оно живет. А когда фотографируешь, умирает»⁹ [8, с. 63]. Клегг оказывается хранителем мертвых отпечатков реальности, повелевателем безжизненных изображений. Метафорически его можно описать как властителя мертвых, но

⁵ «I didn't want to be any more with Aunt Annie and Mabel. It was not that I hated them... small people who'd never left home» [9, p. 18].

⁶ «...you don't get anywhere if you don't have the manner born and the right la-di-da voice—I mean rich people's London, the West End, of course» [9, p. 16].

⁷ «Seeing her always made me feel like I was catching a rarity... I always thought of her like... very refined – not like the other ones, even the pretty ones. More for the real connoisseur» [9, p. 10].

⁸ «I thought, I can't ever get to know her in the ordinary way, but if she's with me, she'll see my good points, she'll understand» [9, p. 22].

⁹ «They're dead... Not these particularly. All photos. When you draw something it lives and when you photograph it it dies» [9, p. 68].

если Аид повелевал «живыми» душами умерших, то Клегг – мертвыми «телами» живых. Кроме того, Фредерик коллекционирует бабочек, а эти насекомые с древности ассоциируются с душой человека. Теперь получаем уже почти буквально коллекционера душ мертвых – Аида.

Клегга отличает удивительное равнодушие к происходящему и механистичность восприятия действительности. Даже столкнувшись с таким трагичным событием, как смерть Миранды, Клегг не убивается от горя, а думает о том, как бы преподнести эту историю в лучшем свете, а потом и вовсе переключается на другой объект, не испытывая сколько-нибудь значительных эмоций помимо страха быть понятым «не так». Смерть Миранды он описывает следующим образом: «Ее дыхание стало еле слышным, и (только чтоб показать, в каком я был состоянии) я даже подумал, что она наконец уснула. Не знаю точно, когда она умерла... Ну, я закрыл ей рот и опустил веки. Я не знал, что делать дальше, пошел и заварил себе кружку чая»¹⁰ [здесь перевод наш. – Т. М.]. Если в начале повествования Клегг отличается всего лишь крайним эгоизмом, равнодушием и ограниченностью, то по ходу развития отношений со своей пленницей он все больше склоняется к приемлемости не только психологического, но и физического насилия. Жестокие наклонности протагониста «Коллекционера», в отличие от Алекса Бёрджесса, показаны в развитии от зародышевого состояния до готовности проявиться в полной мере. Когда Миранда в очередной раз пытается вырваться из заточения, ударив Клегга дверью, то вдруг с ужасом видит темную сторону его натуры, которая станет преобладающей в будущем: «На какое-то мгновение приоткрылись черты, которые я всегда лишь ощущаю в нем: склонность к насилию, злоба, ненависть, неколебимая решимость не выпустить меня отсюда ни за что»¹¹ [8, с. 164].

Из жертвы дурного обращения этот персонаж постепенно сам перерастает в тирана. Происходит это после того, как Миранда, во-первых, теряет его уважение вследствие попытки соблазнения, во-вторых, после того, как девушка сама нападает на Клегга с топором. Он уже, не церемонясь, заставляет ее позировать для откровенной фотосессии. А когда Миранда серьезно заболевает, он своим попустительством позволяет ей умереть, «как бы» не замечая всей тяжести ее положения и опасаясь раскрытия своей тайны. Более того, поколебавшись в течение вечера между вариантами самоубийства, миграции в Австралию и сдачи в полицию, на следующее утро он встречает другую девушку, по странному совпадению похожую на его первую жертву, и решает повторить попытку с новым экземпляром: «Только на этот раз тут уже не будет любви, это будет из интереса к делу... Ну, конечно, этой я сразу растолкую, кто здесь хозяин и чего от нее ждут»¹² [8, с. 320].

В отношении образа Миранды мотив насилия приобретает еще одну реализацию: теперь жертва насилия предпринимает соответствующие действия против агрессора. Причем, если от Клегга подобного рода поведение ожидаемо изначально и удивляет тот факт, что он не пользовался ситуацией с самого начала (хотя это объясняется лишь страхом поступить «неприлично», который со временем исчезает), то Миранда, декларирующая себя пацифисткой, вступает в конфликт со своими внутренними убеждениями. После нападения на своего похитителя с топором она записывает в дневнике следующее: «Мне очень стыдно... Это означает, что я больше не верю в силу разума, сострадания и человечности»¹³ [8, с. 268]. Ее убеждения претерпевают серьезную трансформацию после столкновения с реальным насилием, впервые, пожалуй, направленным лично против нее. Теперь она уже не та максималистка, которой была раньше: «Пытаюсь объяснить, почему отказываюсь от собственных принципов... Я не отказываюсь. Только вижу – иногда приходится их нарушать, просто чтобы выжить»¹⁴ [8, с. 263].

Типаж Клегга удивительно схож с представителем массы по Хосе Ортега-и-Гассету. Теория древнегреческого мыслителя Гераклита, на которую опирался Фаулз при написании «Коллекционера», фактически дается в развернутом виде и в современном контексте в знаменитой работе испанского мыслителя «Восстание масс». Интересно, что сам Фаулз не ссылается на него ни в своих дневниках, ни в интервью, но при этом мысли, высказанные в романе, иногда почти дословно совпадают с утверждениями Ортега-и-Гассета. Так, Миранда, рассуждая о современных нравах Многих, говорит: «Англия душит, ломает все живое, свежее и оригинальное, расплющивает и давит насмерть, словно паровой каток»¹⁵

¹⁰ «Her breathing had got very faint and (just to show what I was like) I even thought she had gone into a sleep at last. I don't know exactly when she died... Well, I shut her mouth up and got the eyelids down. I didn't know what to do then, I went and made myself a cup of tea» [9, p. 309].

¹¹ «For a second there was that other side of him I sense, the violence, hatred, absolute determination not to let me go» [9, p. 160].

¹² «...this time it won't be love, it would just be for the interest of the thing... Of course I would make it clear from the start who's boss and what I expect» [9, p. 309].

¹³ «I am ashamed... It means that I have no real belief in the power of reason, and sympathy and humanity» [9, p. 264].

¹⁴ «I'm trying to explain why I'm breaking with my principles... It is still my principle, but I see you have to break principles sometimes to survive» [9, p. 239].

¹⁵ «The feeling that England stifles and smothers and crushes like a steamroller over everything fresh and green and original» [9, p. 193].

[8, с. 192], «эта ненависть ко всему необычному, желание подстричь всех под одну гребенку»¹⁶ [8, с. 248] (второй уровень реализации мотива насилия – общество против отдельных личностей – раскрыт, главным образом, на уровне рассуждений Миранды и Пастона, поэтому подробно на нем здесь останавливаться не будем). Ортега: «Масса сминает все непохожее, недюжинное, личностное и лучшее» [12, с. 70]. Душа массового человека, по его мнению, наглухо закупорена, так как он ощущает себя совершенным и не чувствует необходимости в переменах. И, несмотря на то, что до похищения Клеэгг делает попытки просветиться, очень скоро он их оставляет, не найдя для себя ничего интересного в художественных галереях и тематических изданиях. И при этом он считает себя вправе навязывать свою волю остальным, используя принцип «прямого действия». А если вспомнить, что при подготовке похищения он проштудировал «Тайны гестапо», то уместным становится здесь следующее высказывание мыслителя: «Под маркой синдикализма и фашизма впервые возникает в Европе тип человека, который не желает ни признавать, ни доказывать правоту, а намерен просто-напросто навязать свою волю» [12, с. 69]. Что и делает Клеэгг, понимая, что неспособен вызвать интерес у настолько развитой личности, как Миранда. Он испытывает на своей пленнице эсэсовские методы давления, при этом пытается убедить себя в том, что в этом нет ничего дурного: так, упоминая о том, что лишение человека связи с внешним миром – одна из самых жестоких гестаповских пыток (а именно ее он и апробировал на девушке), он замечает: «Можно сказать, это была даже забота с моей стороны»¹⁷ [8, с. 46], говоря о том, что она бы только разволновалась, прочитав в газетах заметки о своей пропаже и поисках. Примечательно, что одним из сокращенных вариантов имени Фредерик является Фриц (британские солдаты еще во время первой мировой называли так немецких военных. Это же прозвище перешло по наследству фашистам [13]).

Любопытно, что протагонист «Коллекционера» непрестанно оправдывает свое поведение самыми благородными намерениями и создает впечатление человека, который не ведает, что творит. Он следит за ней «против собственной воли»¹⁸ [8, с. 17], а когда описывает, с какой тщательностью оборудует для девушки камеру, говорит: «И все это время я не думал, что готовлюсь всерьез»¹⁹ [8, с. 25]. Здесь снова хочется процитировать Ортегу: «Он [массовый человек] ничего не делает раз навсегда, и, что бы ни делал, все у него "понарошку", как выходы маменькина сынка» [12, с. 78].

Похититель Миранды преподносится как человек духовно, интеллектуально и нравственно примитивный, вырванный из контекста и предшествующей, и современной культуры. Единственное литературное произведение, которое ему знакомо – это общеизвестная пьеса Шекспира «Ромео и Джульетта». Место литературы заняло кино. Интересно, как Фаулз показывает влияние на «человека толпы» массовой культуры. Когда Миранда теряет сознание от хлороформа, попытавшись привлечь внимание проезжавшего мимо дома водителя, Клеэгг относит ее в подвал и, желая заставить ее понервничать по пробуждении, поступает так же, как в «одном американском фильме» [8, с. 102], где человек приводит пьяную девушку к себе домой, переодевает в пижаму и уходит спать. «Ну, я тоже так сделал»²⁰ – записывает он [8, с. 102]. Правда, Клеэгг оставляет ее в одном белье и делает несколько снимков, но сам факт ориентации на шаблоны налицо. Таким же образом он планирует скопировать развязку упомянутой выше пьесы Шекспира. Свою идею насильственного сближения с Мирандой Клеэгг частично оправдывает также влиянием массовой культуры: «Один раз даже я представил себе, как бью ее по щекам: как-то видел в одной пьесе по телеку, парень дал пощечину своей подружке. Может, тогда-то все и началось»²¹ [8, с. 4].

Сам Фаулз формально оправдывает своего антигероя. Он обвиняет внешнюю среду в изуродованности натуры Клеэгга, и пытается установить «фактическую невиновность большинства» [14, с. 10]. Однако, за счет явных переключек с идеями Ортеги-и-Гассета, некоторых аллюзий на роман Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» (1951) и Ч. Диккенса «Большие надежды» (1861) и нарастающей уверенности Клеэгга в правильности своих действий, создается впечатление, что писатель все же не уверен в том, что его протагонист не несет ответственности за свои преступления. Если вначале Клеэгг преподносится как человек слабо понимающий, что творит, то к концу романа он совершенно сознательно выбирает деструктивную линию поведения. Разочарованный попыткой «приручить» красавицу Миранду, он планирует вторую жертву, девушку «попроще». Таким образом, Фаулз видит истоки насилия в поведении своего протагониста в неудачно сложившихся обстоятельствах его жизни, но, тем не менее, нельзя сказать, что он снимает с него ответственность за его поступки. Два десятилетия спустя писатель высказал мысль, которая, возможно, подспудно в нем вызревала уже при создании романа: «Человеческая раса

¹⁶ «...this hatred of the unusual, this wanting everybody to be the same» [9, p. 245].

¹⁷ «It was almost a kindness, as you might say» [9, p. 53].

¹⁸ «...against my will» [9, p. 20].

¹⁹ «All this time I never thought it was serious» [9, p. 21].

²⁰ «So I did that» [9, p. 87].

²¹ «Once I let myself dream I hit her across the face as I saw it done once by a chap in a telly play. Perhaps that was when it all started» [9, p. 11].

до сих пор остается в том же состоянии, в котором она находилась пять тысяч лет назад: невежественная, не осознавшая себя и по-варварски стремящаяся к насилию, когда возникают противоречия» [14, с. 163].

Иначе раскрывает данную проблему Э. Бёрджесс в романе «Заводной апельсин». Если Фаулз делает акцент на противопоставлении Многих и Немногих, где первые пытаются поглотить последних, не понимая их и агрессивно навязывая свои ценности, то Бёрджесс рассматривает насилие как один из необходимых компонентов свободы. Вначале то, как Алекс, протагонист романа, эту свободу использует, потрясает своей жестокостью. Причем, в отличие от Клега, он не просто понимает, что творит, но даже гордится этим и получает огромное удовольствие от зверских расправ над случайными жертвами. Алекс объясняет свою натуру следующим образом: «Хорошие люди те, которым это нравится, причем я никоим образом не лишаю их этого удовольствия, и точно так же насчет плохих»²², замечая при этом, что зло является неотъемлемой частью человеческой натуры [15, с. 57]. Как Клегг был утрированным воплощением серой посредственности, для которой насилие – наиболее удобный способ самоутверждения, так Алекс является олицетворением жестокости и цинизма. Своими жертвами он избирает женщин и стариков, правда, великодушно позволяет им выжить. Основное развлечение подростка, лидера небольшой банды, – это «dratsing» и «krasting», то есть драки и кражи. Кажется, что Бёрджесс разделяет мнение своего современника, Уильяма Голдинга, о том, что человек – «самое опасное из всех животных», которое «порождает зло, как пчела производит мед» [17, с. 30]. И в целом роман подтверждает это положение.

Как отмечалось ранее, в «Заводном апельсине» мотив насилия реализуется, главным образом, на уровне межличностного взаимодействия (нападения Алекса и его банды на случайных людей, атаки на самого Алекса после курса «лечения») и уровне государственном (работа тюремной машины по насильственному облагораживанию преступников как частный случай, и деятельность государственного аппарата в целом, направленная на воспитание одинаково благопристойных членов общества в целом). Для Алекса насильственный стиль поведения – своего рода бунт против государства и общества вообще: «Неличность не может смириться с тем, что у кого-то эта самая личность плохая, в том смысле, что правительство, судьи и школы не могут позволить нам быть плохими, потому что они не могут нам позволить быть личностями»²³ [15, с. 57]. Активно навязываемое государством обращение всех индивидуумов в лоно благонравия воспринимается Алексом как насилие над его индивидуальностью. Чрезвычайно агрессивная манера поведения, на наш взгляд, свидетельствует о его неудержимом желании самоутвердиться в роли человека, идущего против течения. Налицо убеждение в том, что человек представляет из себя нечто ценное, лишь если ведет себя асоциально. Алекс видит историю человечества как борьбу «маленьких храбрых личностей против огромной машины»²⁴, превращающей людей в безликих автоматов [15, с. 57]. Очевидно, что он и себя видит таким бунтарем, словно пытается взорвать мир равнодушного обывателя, совершая самые отвратительные акты насилия. Здесь можно привести мысль российского мыслителя В.Н. Топорова о жертвоприношениях: «Расчленяя жертвенное животное или человека, они [жрецы, совершающие этот ритуал] как бы "доводят" работу хаоса до конца, до некоего нуля космичности. Лишь теперь может начаться новое творение, постепенное преодоление хаотических сил и идущее параллельно ему синтезирование космоса» [18, с. 41]. Создается впечатление, что и Алекс подспудно руководствуется желанием обновить мир, повергнув его вначале в хаос своими кровавыми расправами. Вместе с тем, как замечает Г. Циплаков, деструктивность Алекса – «это извращенная форма стремления к жизни; это энергия "*непрожитой*" жизни, трансформируемая в энергию разрушения действительной жизни» [19]. Схожую мысль высказывает современный немецкий прозаик Норберт Ниман. В романе «Школа насилия» (2001), также посвященном, казалось бы, необъяснимой подростковой жестокости, протагонист, учитель немецкого языка, приходит к такому выводу об истоках насилия: «Это некий акт проявления искренности, сопротивления лицемерной безобидности» [20, с. 279]. И одновременно «насилие оказывается заменителем общения в тех ситуациях, когда его – общения – не получается» [21].

Если в первой части романа Алекс выступает в роли жестокого насильника во всех смыслах этого слова, то затем он сам становится жертвой пенитенциарной системы государства. Вначале он попадает в обычные тюремные условия, где, пусть и в меньшей степени, но продолжает реализовывать свои садистские наклонности. Однако после того как по его вине погибает сокамерник, Алексу предлагают пройти специфический экспериментальный курс лечения, избавляющий его от агрессивного начала. В качестве награды – освобождение сразу по окончании «терапии». Курс, названный лечением Людовика, состоит в том, чтобы заставляя «пациента» просматривать сцены насилия под воздействием особого лекарства, вызывающего чувство отвращения и страха. Эффект – автоматические приступы панического ужаса и

²² «If lewdies are good that's because they like it, and I wouldn't ever interfere with their pleasures, and so of the other shop» [16, p. 42].

²³ «But the not-self cannot have the bad, meaning they of the government and the judges and the schools cannot allow the bad because they cannot allow the self» [16, p. 42].

²⁴ «the story of brave malenky selves fighting these big machines» [16, p. 42].

тошноты при одной только мысли о насилии. Таким образом, в человеке не искоренялась его агрессивное начало, а всего лишь механически блокировались ее проявления. В результате уже Алекс становится жертвой насилия. Вначале его избивает медбрат, решая проверить эффективность методики, затем, уже на свободе, «излеченный» оказывается мишенью для собственных же жертв из прежней жизни. На наш взгляд, данная ситуация иллюстрирует не только избитую истину о том, что зло возвращается к тому, кто его причиняет, но и несколько иную мысль: в человеческом обществе невозможно выжить, полностью устранив в себе агрессивные импульсы. Зло – необходимо для выживания. И здесь идет явная переключенка с мыслью, высказанной Мирандой о нарушении своих принципов во имя той же самой цели.

Ирония заключается в том, что среди людей, призванных стоять на страже порядка, оказываются личности, не уступающие Алексу по жестокости и не стесняющиеся это демонстрировать. Так, освобожденный встречает своих бывших подельников уже в качестве полицейских, которые не упускают возможности поиздеваться над своим бывшим «руководителем». В тюремных условиях заключенный также неоднократно подвергается физическому насилию со стороны представителей государства, а сам факт «перевоспитания» Алекса можно прокомментировать словами писателя Александра: «Ты, надо полагать, очень грешен, но наказание оказалось совершенно несоизмеримым. Они тебя я даже не знают, чем превратили. Лишили человеческой сущности. У тебя больше нет свободы выбора»²⁵ [15, с. 211].

По мнению Г. Циплакова, «фактически его [Алекса. – Т. М.] жестокость – это оборотная сторона равнодушного отношения к людям» [19]. По сюжету романа, собственные родители протагониста не заботятся о реальном положении дел своего сына: кормят его, казалось бы, любят, но даже не знают, чем он зарабатывает на жизнь и где проводит время, лишь молчаливо принимают от него деньги. И, если Клефт подвергался моральному насилию в своей приемной семье, то Алекс, насколько позволяет судить фабула романа, жил в вольготных условиях. Однако последний явно испытывал недостаток внимания и искренней заботы. Нечто подобное можно сказать и о Клефте, но если насилие Алекса было бурным, активным и абсолютно открытым, то Клефт проявлял себя достаточно пассивно, опасаясь общественного мнения до той поры, пока не понял, что его действия не станут никому известны. Убийственную откровенность Алекса можно противопоставить нерешительным пугливым выходкам Клефта, лицемерящего даже перед самим собой. Примечательно, что антигерой Бёрджесса является при этом тонким ценителем музыкального искусства. В музыке для Алекса «само великолепие обретало *plott*»²⁶ [15, с. 46], а когда он в баре внезапно слышит пару тактов из любимой оперы в исполнении только что казавшейся ему вульгарной особы, то ему чудится, будто туда «залетела огромная птица, и все мельчайшие волоски у [него] на теле встали дыбом»²⁷ [15, с. 40]. От вульгарности, сказанной Темом, его приятелем, по поводу исполнительницы, Алекс впадает в ярость. Эта женщина уже освящена для него музыкой.

Однако необычайная чувствительность Алекса к музыке и поклонение Бетховену, Моцарту, Баху и другим музыкальным гениям ничуть не препятствует его кровавым выходкам, более того, музыкальные творения разжигают его аппетит. Бёрджесс показывает, что чувствительность к искусству, «окультуренность» совершенно не гарантирует прочной нравственной основы. И когда Алекс наталкивается на статью на тему воспитания современной молодежи, где ей предлагается прививать живой интерес к искусству с целью усмирить ее и сделать более цивилизованной, то он отпускает издевательское замечание, а потом поясняет: «Что касается музыки, то она как раз все во мне всегда обостряла, давала мне почувствовать себя равным богу, готовым метать громы и молнии, терзая *kis* и *vekov*, рыдающих в моей – ха-ха-ха – безраздельной власти»²⁸ [15, с. 59]. Эльфрида Елинек в своем скандальном романе «Пианистка» (1983) также отрицает благотворное влияние музыки, которая вообще не может рассматриваться в моральных категориях. Вот что говорит ее героиня, вспоминая свое в высшей степени музыкальное детство: «Они смотрят на школьницу и думают: музыка, должно быть, пробудила в ребенке возвышенные чувства. Но эти чувства лишь сжимают ее пальцы в кулак» [22, с. 23].

В отличие от Бёрджесса, который не видит никакого противоречия в личности, соединяющей в себе стремление к низменным поступкам и одновременно к высокой культуре, Фаулз проводит четкую зависимость между способностью воспринимать искусство, творить самому и моральными качествами человека. Он предлагает явную оппозицию: нечувствительность, неразвитость и аморальность (в лице Клефта) – тонкая восприимчивость, креативность, моральная развитость (в лице Миранды). В соответствии с теорией Гераклита, *Aristoi*, то есть «наилучшие» или Немногие, Фаулза – это моральная и интеллектуальная элита общества [3, с. 8], причем это люди прежде всего творческие [10, с. 36], а *hoi polloi*, то есть толпа,

²⁵ «You've sinned, I suppose, but your punishment has been out of all proportion. They have turned you into something other than a human being. You have no power of choice any longer» [16, p. 124].

²⁶ «Oh, it was gorgeousness and gorgeosity made flesh» [16, p. 36].

²⁷ «Some great bird had flown into the milkbar, and I felt all the little malenky hairs on my plott standing endwise» [16, p. 37].

²⁸ «Music always sort of sharpened me up, O my brothers, and made me feel like old Bog himself, ready to make with the old donner and blit-zen and have vecks and pitisas creeching away in my ha ha power» [16, p. 44].

отождествляется у писателя с носителями массовой культуры, которые следуют моральным предписаниям не по внутренним убеждениям, а лишь потому, что так «прилично». Кратко, хотя, возможно, и категорично, эту мысль можно выразить репликой Миранды: «Человек нетворческий плюс возможность творить равняется Человеку плохому» [8, с. 275]. Бёрджесс придерживается иного мнения: человек, чуткий к творчеству, не обязательно будет добропорядочен. Более того, если вчитаться в его подробные описания насильственных актов Алекса, то складывается впечатление, будто протагонист романа был, как ни странно это звучит, одаренным творцом, но творцом разрушения. Эти описания полны внутренней эстетики и словно подчеркивают полную отстраненность Алекса от морального аспекта его действий.

Примечательно, что оба автора сомневаются в воспитательной силе культуры: Бёрджесс отрицает ее как таковую (Алекс даже в Библии находит лишь «забавное чтение» о «древних аидах, которые друг друга убивали, напивались своего еврейского вина и вместо жен тащили в постель их горничных»²⁹ [15, с. 107]), а Фаулз наглядно демонстрирует, что при изначальном отсутствии чувствительности к сфере прекрасного невозможно воздействовать на индивида с помощью искусства. Нельзя отрицать, что Клегг был способен восхищаться красотой, но это происходило лишь на самом примитивном уровне: он восторгался внешностью Миранды и живописными пейзажами, к примеру, но не более того. Отсутствие духовного развития не позволяло ему подняться на новый уровень, а развиться, по Фаулзу, он в принципе был не в состоянии в силу своего душевного герметизма. Но, фактически, оба автора проводят мысль о том, что искусство само по себе не несет никакого нравственного содержания. Оно приобретает в результате обращения к творению конкретного человека, а лишь от качеств самого индивида зависит, будет ли влияние искусства облагораживающим или, напротив, развращающим. Или же никакого воздействия вовсе не состоится по причине невосприимчивости человека, на которого оно направлено.

Без сомнения, оба антигероя являются ультра-эгоистами, неспособными прочувствовать мир с позиции другого человека и воспринимающими окружающих как бездушные оболочки, под которыми не скрывается ничего, заслуживающего внимания. Так, Клегг может восхищаться лишь физическими данными своей пленницы, но когда она проявляет характер, это приводит его в недоумение: он просто не ожидает, что Миранда может быть чем-то недовольна, ведь он так старается сделать пребывание своей «гостьи» максимально комфортным. Как он замечает: «...Если она будет со мной и увидит все мои хорошие качества, она поймет. Всегда была эта мысль, что она поймет»³⁰ [8, с. 18]. У него же самого побуждения понять ее так и не возникло.

Алекс также неспособен воспринимать своих жертв как живых людей – они для него всего лишь источник удовлетворения его садистских наклонностей. Но если в «Коллекционере» протагонист в своем развитии приходит к окончательному душевному очерствению, то антигерой «Заводного апельсина» проходит обратный путь – от абсолютного бессердечия к благонравности, вначале вынужденной, потом естественной. С помощью метода Людовика он превращается в «заводного человека», который теперь не способен не только на насилие, но и на наслаждение искусством, особенно музыкой, под которую и проходило «перепрограммирование». В этом видится следующий подтекст: лишая человека природной агрессивности, мы также лишаем его творческого начала и превращаем в лишенный всякой жизненной силы механизм. Как заметил тюремный священник, принимавший особое участие в судьбе Алекса, «быть может, человек, выбравший зло, в чем-то лучше человека доброго, но доброго не по своему выбору?»³¹ [15, с. 128]. Сам Бёрджесс полагал, что роман содержит нравственное откровение, что книга должна быть «теологическим трактатом о том, как государство подавляет свободную волю» [23]. Но, как только эффект от «лечения» проходит, «жертва эпохи», как его называет пострадавший от его же рук писатель, возвращается к прежнему образу жизни. Однако, повзрослев, он вдруг становится добропорядочным гражданином. Здесь нужно заметить, что первоначально, как признался некоторое время спустя после публикации романа сам Бёрджесс, «Заводной апельсин» не имел последней, такой нелогично оптимистичной главы. На таком окончании настоял его лондонский издатель, который считал книгу своеобразным «выпуском пара из котла».

Весь роман держится на конфликте между доктринами Святого Августина, полагавшего, что человек изначально порочен, и предположением Пелагия о том, что зло в индивидууме появляется под воздействием внешних факторов [23]. И если на протяжении всего повествования утверждалась скорее неотъемлемость зла в человеческой натуре, то в конце Алекс, кажется, избавляется от своих садистских наклонностей. Бёрджесс объясняет при этом сверхъестественную агрессивность своего протагониста возрастом: потребность в насилии исчезает в нем по мере взросления, и изувер-подросток удивительным образом становится законопослушным гражданином, мечтающим о собственной семье. «Я просто вроде

²⁹ «These starry yahoodies tolchocking each other and then peeting their Hebrew vino and getting on to the bed with their wives' like hand-maidens, real horrorshow» [16, p. 77].

³⁰ «...but if she's with me, she'll see my good points, she'll understand. There was always the idea she would understand» [9, p. 22].

³¹ «Is a man who chooses the bad perhaps in some ways better than a man who has the good imposed upon him?» [16, p. 91].

как повзрослел... И потом, в юности ты всего лишь вроде как животное, что ли... Нет, даже не животное... вроде как жестяной человечек с пружиной внутри, которого ключиком снаружи заведешь... и он пошел вроде как сам по себе»³² – так комментирует Алекс эту внезапную перемену в себе [15, с. 251]. И эта реплика является ключевой для понимания замысла романа и его названия, «Заводной апельсин»: человек есть прежде всего то, что из него делает среда, он механически выполняет заданную программу. Причем для подростка первостепенное значение имеет влияние сверстников, а не семьи, исходя из логики романа. Тогда понятным становится недоумение Дельтоида, его наставника по перевоспитанию: «У тебя здоровая обстановка в семье, хорошие любящие родители, да и с мозгами вроде бы все в порядке. В тебя что, бес вселился, что ли?»³³ [15, с. 55]. Алекс впитал в себя жестокость улиц, а родительская любовь слишком потворствовала его прихотям.

В обоих романах можно выделить три основных уровня реализации мотива насилия (межличностный, общественный, государственный), но, если в «Коллекционере» Фаулза пристальное внимание уделяется первому уровню, фактически репрезентирующему второй, то в «Заводном апельсине» Бёрджесса акцент делается на первый и третий уровни. Оба писателя в целом сходятся во мнении, что насилие в природе человека является, главным образом, продуктом воспитания и влияния среды, однако делают ряд оговорок, позволяющих сомневаться в полной невиновности их антигероев в их образе жизни. Фаулз проводит обратно пропорциональную зависимость между культурным развитием человека и уровнем проявления его агрессивности, Бёрджесс же определенно разграничивает эстетическую и нравственную зрелость. Тем не менее, писатели продемонстрировали неоднозначность и глубину проблемы, продолжив список романов на тему насилия и внося в нее свое видение вопроса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Едиториал УРСС, 2008. – 648 с.
2. Пропп, В.Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В.Я. Проппа) / В.Я. Пропп. – М.: «Лабиринт», 1998. – 512 с.
3. Ярхо, Б.И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / Б.И. Ярхо; под ред. М.И. Шапира. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 927 с.
4. Томашевский, Б.В. Теория литературы: Поэтика / Б.В. Томашевский – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
5. Гаспаров, Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования / Б.М. Гаспаров. – М.: «Новое литературное обозрение», 1996. – 352 с.
6. A Clockwork Orange Information [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.francobrain.com/literae/burgensnf.htm>. – Date of access: 23.07.09.
7. Словарь русского языка: В 4 т. / Акад. наук СССР. Ин-т рус. яз.; под ред. С.Г. Бархударова, Г.П. Блока, А.П. Евгеньевой и др. – М.: Государственное издание иностранных и национальных словарей, 1958. Т. 2.
8. Фаулз, Дж. Коллекционер / Дж. Фаулз; пер. с англ. И. Бессмертной. – М.: АСТ, 2004. – 320 с.
9. Fowles, J. The Collector / J. Fowles. – London: The Reprint Society, 1964. – 283 p.
10. Фаулз, Дж. Аристос / Дж. Фаулз; пер. с англ. – М.: АСТ, 2006. – 348 с.
11. Кун, Н.А. Легенды и мифы древней Греции / Н.А. Кун. – М.: Просвещение, 1975. – 463 с.
12. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет; вступ. ст. Г.М. Фридендера; сост. В.Е. Багно. – М.: Искусство, 1991. – 588 с.
13. Online Etymology Dictionary [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.etymonline.com/index.php?search=fritz&searchmode=none>. – Date of access: 15.08.09.
14. Фаулз, Дж. Кротовые норы / Дж. Фаулз; пер. с англ. – М.: Махаон, 2002. – 640 с.
15. Бёрджесс, Э. Заводной апельсин / Э. Бёрджесс; пер. с англ. В. Бошняка. – М.: ЭКСМО-Пресс, ЭКСМО-МАРКЕТ, 2000. – 256 с.
16. Burgess, A. A Clockwork Orange (UK Version) / A. Burgess. – NY.: Buccaneer Books, 2005. – 185 p.
17. Пестерев, В.А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия / В.А. Пестерев. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 1999. – 312 с.
18. Харитонович, Д.Э. Веселие и насилие / Д.Э. Харитонович // Одиссей: Человек в истории. – М.: Наука, 2005. – С. 38 – 48.
19. Циплаков, Г. Игра в мордобой / Г. Циплаков // Журнальный зал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.magazines.russ.ru/ural/2001/6/ciplak.html. – Дата доступа: 14.01.09.

³² «I was like growing up... But youth is only being in a way like it might be an animal. No, it is not just like being an animal... like little chellovecks made out of tin and with a spring inside and then a winding handle on the outside and you wind it up grrr grrr grrr and off it itties, like walking» [16, p. 175].

³³ «You've got a good home here, good loving parents, you've got not too bad of a brain. Is it some devil that crawls inside you?» [16, p. 41].

20. Ниман, Н. Школа насилия / Н. Ниман; пер. с нем. Э. Венгеровой. – СПб.: Азбука, 2004. – 288 с.
21. Норберт Ниман: Невозможность общения порождает насилие / Н. Ниман // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.top-kniga.ru/kv/interview/interview.php?ID=7733. – Дата доступа: 16.06.09.
22. Елинек, Э. Пианистка / Э. Елинек; пер. с нем. А. Белобратова. – СПб.: Симпозиум, 2007. – 448 с.
23. A Clockwork Orange (Themes) // Notes on Novels [Electronic resource]. – Mode of access: www.answers.com/topic/a-clockwork-orange-novel-3. – Date of access: 12.02.09.
24. Никулин, С. Непослушное дитя цивилизации / С. Никулин // Рецензия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.interkino.ru/reviews/clockworkorange>. – Дата доступа: 23.06.09.

Ю.В. Пономаренко (Москва, МГГУ им. М.А. Шолохова)

**ПРИЕМ «ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ИГРЫ»
В БРИТАНСКОМ РОМАНЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА
(на примере произведений У. Голдинга, А. Мердок, Дж. Фаулза, П. Акройда)**

Очередной виток разочарования в устоявшихся ценностях показал, что к началу XX столетия традиционный поиск «золотого века» в глубине истории исчерпал себя, и одной из основных проблем культурного человека этого времени становится необходимость определиться в своем отношении к прошлому. Островной характер культуры заставляет британских авторов снова и снова возвращаться к собственным корням в поисках первопричин современных проблем. Интерес писателей к Средневековью, периоду зарождения «нации» в современном понимании, стал частью исследования проблемы национального характера, занимающей существенное место в творчестве британских писателей как начала XX века, так и последних лет столетия.

Страсть к разбирательствам в «собственном доме» породила своего рода психоанализ нации с последовательным исследованием ее грез и сновидений, запечатленных в фольклоре и литературе. Надо понимать, что когда речь идет о Средневековье в британской литературе XX века, то в виду имеется не отражение исторических реалий ради исследования прошлого. Интерес писателей сосредоточен на диалоге с «поэтическим» Средневековьем, средневековой культурной и литературной традицией ради исследования настоящего: «подобно навигатору, прокладывающему курс с помощью неподвижных звезд, изучившие прошлое обретают власть над настоящим» [1, с. 101].

Формальным признаком присутствия средневековой традиции является обнаружение в тексте типовых элементов, «форм, стремящихся к максимально высокой концентрации смысла» [2, с. 94], так называемых типов, благодаря которым «традиция виртуально присутствует в тексте целиком» [2, с. 94]. То есть речь идет об использовании устойчивых элементов либо собственно средневековых сюжетов, либо более позднего происхождения, но генетически относящихся к Средневековью: «То, что было признаком поэтики особого этапа, становится знаком этого этапа.» [3, с. 438]. Это хорошо видно на примере использования так называемых «архитектурных» типов: собора, замка, старого особняка, которые традиционно присутствовали в образной системе рыцарского романа, получили новую жизнь в английском готическом романе рубежа XVIII–XIX веков, но имеют общие корни в образах дома и храма, заключающих в себе определяющее эпоху Средневековья «видение универсума и соотношения микрокосма и макрокосма» [4, с. 147]. Каждый из перечисленных «архитектурных» типов вносит свой дополнительный к основному оттенок, сохраняя, тем не менее, родовое значение, в чистом виде содержащееся в типе дома, то есть «обнесенного оградой жилища», которое «образно представляет населенную и возделанную часть мироздания» [4, с. 147], и храма (собора, часовни), который есть «подражание вселенной», по учению Иоанна Геометра (X век)

В британском романе второй половины XX века этот способ организации пространства в тексте напрямую связан с жанром философского романа-притчи, который сохранил свою актуальность на протяжении всего столетия и представлен произведениями таких авторов, как Уильям Голдинг, Айрис Мердок, Джон Фаулз и Питер Акرويد. Подобную средневековую притчу, построенную вокруг архитектурного центра, мы видим в «Шпиле» Голдинга (1964), «Единороге» Мердок (1963), «Коллекционере» (1963) и «Башне из черного дерева» (1974) Фаулза, «Доме доктора Ди» (1993) Акройда. Именно об этих романах мы будем говорить в дальнейшем. Наша задача показать, что перед нами не случайное сходство, но симптом более глубокого единства в принципах организации художественной реальности.

О причинах выбора жанра притчи Фаулзом и другими британскими романистами XX века пишет Н.А. Смирнова, которая считает обращение к притче следствием дидактизма ряда авторов в рамках «традиции "проповедничества" в современном литературном дискурсе» [5, с. 73], поскольку именно этот жанр, по ее мнению, дает «возможности иносказания: рассказа об ином» [5, с. 75]. Проповедничество в иносказательной форме само по себе имеет древние корни и нашло отражение в том числе и в средневе-

ковой культуре: «По единому убеждению отцов церкви, знание, особенно высшее, открывается человеку не в понятиях, но в образах и символах» [6, с. 163].

Помещением событий романа в средневековое архитектурное пространство авторы сразу же достигают следующих результатов: в первую очередь, становится возможным моментально заявить о максимальной степени обобщенности описываемых событий, вывести их за пределы социально-бытового и психологического планов на план космический, обозначить «рассказ об ином», но также и создать прочную ассоциативную связь со средневековым культурным и литературным кодом, и как следствие, получить эффект диалога традиций, что позволяет использовать широкий спектр мотивов, приемов и выразительных средств, в том числе, заимствованных из рыцарского и готического романов. В рассматриваемых нами текстах оба эти результата достигаются с помощью приема «литургической «игры»: «Различные средневековые поэтические коды ... включают приемы, позволяющие создавать эквивалент пространственных ощущений. Иногда эти приемы связаны с материальным оформлением произведения. Наиболее чистый случай – литургическая "игра", вписывающаяся в пространство архитектурного сооружения...» [2, с. 36].

Что подразумевается под термином «литургическая игра»? Исторически он связан с жанром средневековой драматургии – литургической драмой (лат. *ordo*, «служба» или *ludus*, «игра»). Инсценировка ветхозаветной, евангельской или житийной истории или эпизода, исполнявшаяся в ходе католического богослужения его непосредственными участниками» [4, с. 157], она приближает и опрощает священную историю, «не посягая на ее сакральность» [4, с. 158], и является развитием храмовой службы в театральном ключе: «В XII веке два теолога ... заявили о сходстве литургии с театром в положительном (или нейтральном) и отрицательном плане. Для Гонория Августодунского храм является театром, поскольку священнослужитель в нем есть не кто иной, как трагический актер, представляющий "своими телодвижениями перед паствой борение Христа"» [4, с. 159].

Но применительно к роману XX века мы можем говорить лишь о приеме «литургической игры»: содержательно речь идет об использовании узнаваемой сюжетной формулы, степень обобщенности которой соответствует отражению неких вечных процессов, лежащих в основе мироздания, то есть основанное на этой формуле действие становится авторской интерпретацией фундаментальных законов круговорота бытия и превращается в действие, каждая деталь которого имеет сакральный смысл. Роль такой узнаваемой формулы-основы могут играть устойчивые мифологические и литературные сюжеты, в том числе реализованные в образной системе Средневековья. «Игра» в данном случае подразумевает поэтический, «сочиненный» или «постановочный» характер, черты театрального представления, перенесенные в прозу, наличие некой отстраненной точки зрения на происходящее, автора ли, режиссера ли, актера или зрителя. Таким образом, по условию предполагается наличие сценической площадки, которой становится архитектурное пространство в романе.

Использование приема «литургической «игры» приводит к появлению разновидности притчи, сохраняющей иносказательность, поучительность, сюжетную завершенность, а также использование аллегории или эмблемы. Но притча, оформленная в виде «литургической игры» приобретает следующие особенности: 1) архитектурно организованное пространство; 2) цикличность событий; 3) аллегорически оформленное изображение некоего универсального действия; и как следствие всего этого – драматургичность, основанная на единстве места, времени, действия, средневековый «магический театр»: «"Магический театр", вводимый тем или иным писателем в свое произведение, подразумевает наличие некоего экзистенциально-художественного центра, где происходит встреча Пространства Мира и Пространства Культуры» [5, с. 59]. Такого рода форма притчи призвана вызывать у читателя романа ассоциацию с мистерией как жанром средневекового театра и наилучшим образом соответствует названным выше задачам, стоящим перед автором.

Примером романа-мистерии, на наш взгляд, являются «Шпиль» Голдинга, «Единорог» Мердок, «Дом доктора Ди» Акройда, «Коллекционер» и «Башня из черного дерева» Фаулза. Последнее произведение в отечественном литературоведении традиционно считается заглавной новеллой из сборника, либо повестью, включенной в сборник новелл, мы же будем считать его романом в средневековом смысле слова: «Люди Средневековья никогда не делали четких различий между романом, повестью и историей» [2, с. 183]. Так же считает Н.А. Смирнова, которая пишет о «Башне из черного дерева»: «ее можно назвать романом» [5, с. 193].

Объединение этих романов в одном исследовании возможно на основании общего принципа построения художественного пространства, с целью создания в тексте «чуждого» мира, в пределах которого действуют законы «иного». Во всех пяти романах мы видим замкнутую территорию с архитектурным центром (собором, замком, старым домом), которому сопутствует определенный набор «пространственных» типов: близлежащих заколдованных рощ, погостов, вересковых пустошей, гибельных болот, пустырей и так далее. Это соотносится с картиной мироздания рыцарских романов о короле Артуре: «фешенебельный космос куртуазных ценностей исчерпывается в них рыцарскими замками,

непосредственно за стенами которых торжествует хаос дикой и заведомо враждебной рыцарю стихии, способной порождать лишь драконов, великанов, карликов и прочую нечисть» [4, с. 147], и подобная картина мироздания передана «по наследству» роману готическому. В каждом из рассматриваемых романов XX века противопоставление мира дома (замка, собора) окружающей его реальности – неременный атрибут организации пространства. Это противопоставление усилено особым вниманием к внутреннему пространству здания, символический ряд интерьеров которого формирует представление об «ином» мире. Общий подход к изображению пространства подтверждает, что за основу художественной реальности британскими авторами был принят «чудесный мир» рыцарского романа [7, с. 82], со «всей привлекательностью чудесного и таинственного...», образами добрых и злых фей, добрых и злых волшебников, ...зачарованными рощами и замками, и "чудесными приключениями"» [7, с. 81], помещенный в архитектурные рамки.

Выбранный автором «архитектурный» тип становится центральной метафорой текста, объектом и субъектом действия одновременно: романисты предоставляют «буквально...редкую возможность войти в метафору» [5, с. 50]. Будучи местом действия, здание в то же время вторгается в судьбу своих обитателей. Созданное как отражение их сознания, со всеми его тайнами и закоулками, оно одновременно является моделью мироздания. В «Шпиле» Уильяма Голдинга таким объектом и субъектом действия становится средневековый собор в Солсбери, не имеющий фундамента. Настоятель Джослин намерен дополнить собор шпилем, символизирующим высоту его духовных притязаний. Трагические события, сопровождающие воплощение этого замысла, «Джослинова безумства», становятся отражением постепенной деформации сознания главного героя, нераздельно связанного с собором: «За все мои годы, пока я шел своим путем, собор стал моей плотью» [8, с. 6]. Также, Голдинг пишет, что собор «был подобен человеку, лежащему на спине. Неф – его сомкнутые ноги, трансепты по обе стороны – раскинутые руки, хор – туловище, а капелла Пресвятой Девы, где отныне будут совершаться богослужения, – голова. И вот теперь вознесся, устремился, воздвигся, извергся из самого сердца храма его венец и величие – новый шпиль» [8, с. 8]. Представление о соборе как о человеческом теле традиционно для средневекового мировидения и несет в себе идею подобия макрокосма и микрокосма.

В «Единороге» Айрис Мердок перед нами обширные болотистые пустоши, черный утес, изменчивое море и госпожа этих мест, не выходящая за пределы своего замка («Все господские резиденции здесь по традиции называются замками») [9, с. 6] – пленница, ее стражи-пажи и далекий таинственный супруг-властелин. Здесь есть второй замок, в котором обитает «странный затворник» Макс Леджур и его домо-чадцы, чья жизнь прочно связана с событиями в замке госпожи Крен-Смит. Героиня романа Мэриан видит «большой серый непривлекательный дом с зубчатым фасадом и высокими узкими окнами, которые блестели сейчас, отражая свет от моря. Построенный из местного известняка дом вырос из ландшафта, ..., принадлежа и в то же время не принадлежа окружающему миру» [9, с. 8]. Первое же описание дома содержит отсылку к Средневековью в использовании слова «замок» и архитектурных особенностях самого здания, и соответственно, отчетливую связь с жанром готического романа, для которого подобный архитектурный фон является характерным, как и намек на присутствие «иного» бытия. «Сонная тишина», обветшалость обстановки, игра света и тени – это давно «уснувший» Мир, в котором заточена, но царит Спящая Красавица, Прекрасная Дама, Единорог. Героиня Мэриан становится ее спутницей, и в итоге, открывает госпоже Крен-Смит путь к смерти-освобождению, становясь причастной ее тайне. Замок в «Единороге» Мердок так же, как и собор в «Шпиле» Голдинга, воплощает в себе Универсум, и в то же время вмещает тайну присутствия Божественного в мире человеческого духа.

В «Коллекционере» Дж. Фаулза действие происходит в старом особняке, удаленном от других домов и окруженном забором, его подвал оказывается старинной часовней, являющейся историческим памятником, именно в ней будет заточена своим похитителем Миранда, героиня романа Фаулза, здесь она и пройдет свой трудный путь познания и смерти. Описание внутреннего пространства дома в этом романе содержит ассоциативный ряд, который позволяет вычлнить главные оппозиции художественного мира романа: естественное – искусственное, свет – тьма, верх – низ, принятие – отдача, жизнь – смерть. Дом становится отражением человеческого сознания, где потребительский разум Фердинанда Клегга воплотился в «современной» безвкусной отделке особняка, а в тайной молельне, наглухо запертом вместилище души, заключено и страдает светлое, возвышенное существо, Миранда. Этот же дом расширяется до космического масштаба, когда выявляется скрытая в тексте метафора смерти-возрождения.

В «Башне из черного дерева» Фаулз сразу же вводит читателя в мир рыцарских романов о короле Артуре: герой приезжает в поместье известного художника Генри Бресли, которое находится среди Пэм-понского леса, места действия средневековых романов бретонского цикла. Архитектурным центром здесь является «manor house» – «замок» [10, с. 10], в действительности оказавшийся небольшим старым домом, который «обладал каким-то особым очарованием ... имел свое лицо, свой собственный характер, создавал ощущение доброй надежности...» [10, с. 10]. Внутреннее пространство дома раскрывает смысл моделируемого автором Универсума. Дом хранит коллекцию художественных полотен, а также наполнен

«живыми картинами», сценами, повторяющими знаменитые живописные полотна – их разыгрывают две девушки, гости художника. Перед нами вселенская Галерея и Мастерская, хранилище образов – и поскольку Фаулза, в первую очередь, интересуют проблемы творческого сознания, то именно его внутренние коллизии находят свое отражение в замкнутом пространстве усадьбы.

«Дом доктора Ди» Питера Акройда, последнее по времени написания произведение, рассказывает о загадке средневекового дома в современном Лондоне (принадлежавшего английскому ученому и алхимику XIV века доктору Ди), оставленного в наследство герою романа, которому приходится, разгадывая тайны отцовского дара, погрузиться в хитросплетения своей собственной судьбы и узнать секрет своего происхождения. Пространство дома принципиально противопоставлено, окружающему его городу: «Весь этот дом и я внутри него абсолютно ничем не связаны с миром, который нас окружает» [1, с. 10]. Интересно, что дом доктора Ди представляет из себя, в большей степени, чем строения из остальных романов, смесь примет разных эпох, что превращает его в Хранилище Времени, и также, как собор в Солсбери Голдинга, уподобляется человеческому телу: «...я заметил, как необычен этот дом. <...> Я понял, что его нельзя отнести к какому-нибудь определенному периоду. Дверь и веерообразное окно над ней наводили на мысль о середине восемнадцатого столетия, но желтый кирпич и грубоватые лепные украшения третьего этажа явно были викторианскими; чем выше дом становился, тем моложе выглядел Но больше всего заинтересовал меня первый этаж: он был шире остальных, за исключением цокольного... Эта часть дома не имела кирпичной облицовки; ее стены, сложенные из огромных камней, были, по-видимому, еще старше, чем дверь восемнадцатого века. ... Центральная часть дома выросла из древнего зародыша подобно широкой башне. Нет. Она напоминала торс человека, который приподнялся, опираясь на руки. Когда я шагнул на ступеньки, у меня возникло ощущение, будто я собираюсь войти в человеческое тело» [1, с. 7].

Таким образом, в результате краткого обзора, мы приходим к следующему выводу: во всех пяти текстах перед нами один и тот же прием изображения пространства, заключающийся в помещении действия романа внутрь старого дома или храма, которые, по замыслу автора, являются воплощением мироздания и человеческого сознания одновременно.

Следующая принципиальная особенность приема «литургической игры» – это цикличность событий, что имеет непосредственное отношение к времени в романе. При всех существенных особенностях отображения времени в каждом из рассматриваемых текстов, в целом оно также соответствует авантурному времени рыцарского романа, возникающему «в точках разрыва (в возникшем зиянии) нормальных, реальных, закономерных временных рядов, там где эта закономерность... вдруг нарушается и события получают неожиданный и непредвиденный оборот... Весь мир становится чудесным, а само чудесное становится обычным (не переставая быть чудесным)» [7, с. 81], с учетом трансформации чудесного в ужасное и злое в готическом романе. Так, идея украсить собор шпилем открывает особое время «иррациональной причинности» в жизни отца Джослина – нормальный ход событий нарушается, поскольку каждую физическую причину остановить строительство Джослин заменяет духовной причиной строительство продолжать. В «уснувшем» мире «Единорога» время остановлено семь лет назад, после трагических событий, в результате которых Анна Крен-Смит стала пленницей, и замок с его обитателями все еще существует в том времени: «Его тишина была скорее бесцельной, чем спокойной, его сонно тянувшаяся рутина поражала скорее какой-то пустотой, чем феодальной безмятежностью... Дни тянулись бесконечно, и их однообразие уже казалось ей абсурдным, как будто оно было врожденным, а не благоприобретенным свойством. Это была какая-то тягучая, едва слышная музыка» [9, с. 20].

Миранда в «Коллекционере» изъята из собственной жизни и помещена в искусственный мир, где время течет по своим законам уже потому, что там никогда не восходит солнце. Дэвид в «Башне из черного дерева» проводит в Котминэ три дня, которые возвращают героя в такие глубины его души, где существуют чувства, «древние как дронты». Мэтью из «Дома доктора Ди» оказывается в точке соединения временных эпох, выстраивая мост между Средневековьем и современностью.

Присутствие архитектурного пространственного ограничения накладывает дополнительный отпечаток на отображение времени в романах – складывается специфический хронотоп романа-мистерии. Характеристики времени, загнанного в стены мироздания («На уровне эзотерическом они всегда существовали нераздельно мир-(и)-здание, в котором дом человеческий был его аналогом...» [5, с. 86]), меняются, оно становится плотным сгустком культурной и человеческой памяти, носителем общечеловеческого опыта, то есть становится вечностью, которая традиционно изображается с помощью цикличного действия, выражая в бесконечных повторениях, возвращениях и встречах с прошлым неизменность законов бытия. Повторение и возвращение прошлого также соотносится со средневековой традицией, которой свойственно «удачно воспользоваться чем-то бесспорным, уже достигнутым, вновь и вновь повторяя один неподвижный фрагмент временной протяженности» [2, с. 108], а осмысление настоящего является повторением былого: «приоритет отдается возвращающемуся прошлому» [2, с. 126].

Как это проявляется в тексте? Мы видим повторения действия или определенного его отрезка. В «Шпиле» замысел отца Джослина не первое дерзновение в истории собора, первым было строительство этого грандиозного здания на зыбкой почве без фундамента. Отчасти и в этом отец Джослин находит поддержку своему плану, собор мог существовать без фундамента, выдержит и шпиль из его видения. В «Единороге» Мэриан присутствует при окончании семилетнего цикла заточения госпожи Крен-Смит, повторении событий, предшествующих ее заточению, и общем ожидании возвращения мужа пленницы и нового, еще более безнадежного этапа пленения хозяйки замка. В финале «Коллекционера» мы читаем о намерении Клегга повторить свой эксперимент с похищением девушки, и даже видим описание его новой жертвы. В «Башне из черного дерева» испытание, которому подвергся Дэвид Уильямс в Котминэ, чудесным образом восходит к подвигу Святого Георгия, освободившего Принцессу от дракона. «Дом доктора Ди» Акройда оказывается историей гомункулуса, начинающего себя осознавать и становящегося человеком: «...главное его достоинство состоит в том, что при надлежащем уходе и внимании он сможет постоянно возрождаться и сим способом обретет жизнь вечную» [1, с. 180]. Такое повторение события на новом этапе, цикличность действия использовались для передачи Вечности, как в рыцарском, так и в готическом романах, что в последнем реализуется в фиксированном явлении – чудовищном или трагическом событии, которое должно повторяться из века в век, обычно в одном и том же месте, не находя себе разрешения.

Присутствие вечности в рассматриваемых романах передается и более сложными конструкциями, распознаваемыми в тексте, то есть узнаваемой сюжетной формулой: универсальным действием, содержащим в себе ключ к идее романа. Так, все многосложное действие «Шпиля» Голдинга организовано вокруг цикла церковной службы: начало действия романа «Шпиль» совпадает с утреней, а смерть Джослина происходит в момент принятия Святых Даров, кульминации христианского богослужения. Параллельно службе «малого храма» – церкви перед читателем проносятся, сменяя друг друга, все времена года и природные явления, разворачивая службу «большого храма» – природы. Джослин объясняет Роджеру Каменщику смысл жизни, говоря о неведении и благословенной дерзновенности временного, не знающего о вечном, но, тем не менее, являющегося его частью: «Подумай о мотыльке, который живет один только день. А вот тот ворон кое-что знает о вчерашнем и позавчерашнем дне. Ворон знает, что такое восход солнца. Быть может, он знает, что завтра солнце взойдет снова. А мотылек не знает. Ни один мотылек не знает, что такое восход! Вот так и мы с тобой! ...Но в нашей жизни есть смысл, потому что мы оба – избранники. Мы как мотыльки. Мы не знаем, что нас ждет, когда поднимаемся вверх, фут за футом. Но мы должны прожить свой день с утра до вечера, прожить каждую его минуту, открывая что-то новое» [8, с. 137]. Сам Голдинг называл главной проблемой своего романа «проблему творческого порыва и его воплощения. История шпиля, понятая таким образом, означает в обобщающем плане романа-«притчи» трагедию субъективного вдохновения творца, которое находит для себя адекватное воплощение лишь ценой величайших жертв и мук» [11, с. 340].

В «Единороге» Мердок, «Коллекционере» и «Башне из черного дерева» Фаулза в основе повествования лежит средневековый тип невинной женщины, плененной чудовищем и освобождаемой героем. Как известно, образ Прекрасной Дамы имел помимо куртуазного подтекста духовное наполнение, олицетворяя собой идеальный (божественный) объект вечных исканий и устремлений человеческой души, скрытый в хаосе непознанного, и перед нами три вариации на данную тему. Авторская позиция скрыта в расхождении с традиционным сюжетом: так, в ходе повествования в «Единороге» не раз ставится под вопрос необходимость освобождения госпожи Крен-Смит, которому препятствуют не только ее стражи и грозный муж-властелин, но и она сама. Периодические попытки «героев» вывезти ее из замка заканчиваются неудачно, а последняя попытка закончилась ее смертью. Можно предположить, что речь идет о сокрытости божественного начала за завесой тайны, которую в поисках истины тщится приподнять человеческий разум. Мердок художественными средствами исследует вопрос о познаваемости Истины, и о том, существует ли она объективно, или каждый раз является порождением обращающегося к ней сознания того или иного человека. Из развития событий следует, что Божественное может существовать только будучи сокрытым, и подобно Христу, распятому в материальном мире, Дама-Единорог в плену среди людей, чьи жизни она питает. Сутью вечно длящегося действия, мистерии в романе, таким образом, становится вечная история попыток познания Божественного начала, пребывающего в мире и человеке.

«Коллекционер» Фаулза представляет собой уникальное решение того же вопроса о возможности существования Идеала/Истины в мире и его познания. Как и у Мердок, «у Фаулза женщина – не только помощь и вехи в процессии индивидуации, но – ...она и есть Путь и Цель, слитые неразсторжимо. Она "занимается демистификацией наизнанку": помогает "прозревать священное в обыденном" [5, с. 86]. Миранда представляет собой, в данном случае, «Путь и Цель». Казалось бы, традиционный сюжет вывернут Фаулзом наизнанку: Клегг-чудовище, похищающее Миранду, совпадает с Клеггом-рыцарем, спасающим ее от заурадной судьбы, ожидающей в этом мире. Отгадка этой головоломки заключается в присутствии различных временных слоев в одной схеме: сюжет средневековый накладывается у Фаулза на

последовательность древнего мистического действия Сатурналий (празднования нового года), отображающего цикл Смерти и Возрождения, где «герой умерщвляется, проходит фазу смерти, преодолевает ее и выходит в жизнь победителем» [3, с. 82]; «что этот обряд отличает в ряду прочих, это наличие раба-узника, которому передаются prerogative царя, и переход царя на роль раба» [3, с. 83]. Здесь солнечное божество в фазе заката превращается в раба в оковах, но восход неизбежен. Это также символическое изображение периода ученичества, оканчивающегося инициацией, что характерно для творчества Фаулза: «Осмелимся утверждать, что все без исключения романы Фаулза это романы-мистерии, романы-ритуалы, преследующие цель приобщения профанов к сакральному, работающие на посвящение-инициацию. Более того, перед нами всякий раз некий "профанный текст", то есть лишенный или почти лишенный соответствующего эксплицитно выраженного плана выражения, но при этом стремящийся "перерасти" себя и стать ритуально-сакральным» [5, с. 121]. Инициацией Миранды стала ее смерть. Древний хаос, поглощающий солнце, всегда возвращает его, это залог равновесия мироздания, в случае «Коллекционера» возвращение невозможно, так как с точки зрения изображения макрокосма в романе, естественный ход вещей нарушен и для человечества наступила эпоха смерти идеала, а с точки зрения изображения микрокосма, здесь представлен особый тип сознания, Коллекционер, который может разглядеть Идеал/Истину в гуще толпы и даже получить ее, но дать ей новую жизнь и вернуть в мир посредством творчества не способен.

Но только с помощью сопоставления с «Башней из черного дерева» становится возможным объяснить совпадение рыцаря и чудовища в одном персонаже. Этот роман основан на том же средневековом типе, который присутствует в тексте в виде старинной фрески Пизанелло, изображающей избавление Принцессы Трапезундской от дракона Святым Георгием. Здесь мистерия Сатурналий совершается в правильном порядке: Диана является ученицей старого художника Генри Бресли и сама осознает свое пребывание в его доме как обучение: дракон Бресли украл, а рыцарь Бресли освободил когда-то ее из мира обыденности и тем изменил ее судьбу. В отличие от Дэвида, старый художник понимает, что рыцарь и дракон – одно целое, воплощенное в типе сознания, противопоставленном Фаулзом Коллекционеру, в сознании Художника, который должен найти и постичь Идеал, подобно благородному рыцарю, а затем удержать его ради трансформации и нового появления на свет, подобно древнему чудовищу. Диана-Муза-Истина, стремящаяся к новому циклу развития, ждет нового рыцаря, которым призван был стать молодой художник Дэвид, но он осознает внутренний смысл происходящего, лишь когда ошибка совершена и Диана исчезла. Таким образом, мистериальное наполнение двух романов Фаулза связано с исследованием автором тайн двух типов творческого сознания, Коллекционера и Художника.

«Дом доктора Ди» Акройда в большей степени, чем другие романы, посвящен исследованию отношений человека и прошлого. В итоге книга оказывается историей гомункулуса, живущего в отрыве от прошлого, настоящего и будущего, и только после обретения корней становящегося человеком: «он ничего не помнит ни о своем прошлом, ни о будущем, пока не вернется домой на тридцатом году, но возвращается он всегда» [1, с. 182]. Осознание своих истоков, «возвращение домой» становится, таким образом, необходимым условием становления человека и появления у него будущего. Тайный процесс зарождения гомункулуса в стеклянной реторте, его развитие, получение самостоятельности и осознание себя на очередном витке возрождения пунктиром проходит сквозь события, происходящие с Мэтью, главным героем, и является мистериальной основой романа Питера Акройда.

В тексте каждого романа, таким образом, вычленяется определенная узнаваемая конструкция, смысл которой становится ключом к замыслу автора, и содержательной стороной «литургической» игры». Как уже говорилось выше, особенности данного приема приводят к театрализации действия, носящего мистериальный характер. Перед нами «магический театр», предполагающий такую степень условности, которая необходима авторам для рассказа «об ином», и которая позволяет рассматривать все перипетии героев повествования символически. Пьеса круговорота Бытия, смерти и возрождения ставится на подмостках мироздания и человеческого сознания.

Итак, мы рассмотрели пять романов британских авторов второй половины 20 века. И можем утверждать, что они объединены следующей авторской задачей: указать на универсальное во временном с помощью категорий средневекового мировосприятия. Для решения поставленной задачи каждый из авторов обращается к жанру философского романа-притчи, в основу которого кладет узнаваемую сюжетную формулу, принадлежащую средневековой культуре: цикл церковного богослужения («Шпиль» Голдинга), пленение невинной женщины чудовищем и освобождение ее рыцарем («Единорог» Мердок, «Коллекционер» и «Башня из черного дерева» Фаулза), цикл рождения, развития и смерти гомункулуса («Дом доктора Ди» Акройда). Присутствие традиционных сюжетов наряду с их авторской интерпретацией позволяет осуществиться диалогу традиций современной и средневековой культуры и литературы. Вариация на тему узнаваемого сюжета помещается каждым автором в архитектурно организованное пространство, используется так называемые «архитектурный» и «пространственный» средневековые типы, отображающие отношения познанной и непознанной Вселенной, а также Макрокосм и Микрокосм. Для

передачи универсальности действия используется циклическое отображение времени. Эти три компонента объединяются в едином приеме «литургической игры», результатом применения которого каждым из названных авторов стало появление особой разновидности философского романа-притчи – изложенной в прозе средневековой мистерии о круговороте Бытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акройд, П. Дом доктора Ди / П. Акройд; пер. с англ. – М.: Иностранка, 2000.
2. Зюмтор, П. Опыт построения средневековой поэтики / П. Зюмтор; пер. с франц. – СПб.: Алетей, 2003.
3. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997.
4. Словарь средневековой культуры / под общ. ред. А.Я. Гуревича. – М.: РОССПЭН, 2007.
5. Смирнова, Н.А. Тезаурус Джона Фаулза / Н.А. Смирнова. – Нальчик: Полиграфсервис и Т, 2000.
6. Бычков, В.В. Малая история византийской эстетики / В.В. Бычков. – Киев: Путь к истине, 1991.
7. Бахтин, М.М. Эпос и роман / М.М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000.
8. Голдинг, У. Шпиль / У. Голдинг; пер. с англ. – СПб.: Азбука-классика, 2006.
9. Мердок, А. Время ангелов. Единорог / А. Мердок; пер. с англ. – СПб.: Библиополис, 1995.
10. Фаулз, Дж. Пять повестей. Башня из черного дерева. Элидж. Бедный Коко. Энигма. Туча / Дж. Фаулз; пер. с англ. – М.: АСТ, 2006.
11. Елистратова, А.А. Зарубежные литературы и современность. Вып.1. – М.: Худож. лит., 1970.

А.А. Марданов (Полоцк, ПГУ)

МОТИВ КАТАСТРОФЫ КАК ИНДИВИДУАЛЬНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕТАЛЬ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МАРТИНА ЭМИСА

Данная статья написана в рамках исследования присутствия авторской индивидуальности в произведениях постмодернистов (с целью проверки истинности презумпции «смерти» автора) и затрагивает лишь некоторые тематические художественные детали, присущие творчеству английского постмодерниста М. Эмиса, чьи произведения пронизаны историческим пессимизмом, всепоглощающим страхом гибели человечества и планеты, ожиданием конца цивилизации. Среди вариантов изображённых автором катастроф выделяются следующие.

Космическая катастрофа: уничтожение кометой, астероидом, изменениями взаиморасположения Земли, Луны и Солнца, которое приведёт к всемирному потопу, «Всемирное Вымирание», тепловая смерть, «солнцетрясение», смерть солнца через пятьдесят лет. Эмис говорит о программе вселенной периодически выходить из строя, чередовании Большого Взрыва и Большого Сжатия, что он сравнивает с сердцебиением, в котором промежутки между ударами составляют восемьдесят миллиардов лет. Постмодернизм, по его мнению, – конечная стадия цикла пульсации, когда всё движется в обратную сторону, деградирует. С этим связан мотив обратного движения времени, присутствующий в каждом произведении, особенно – в романе «Стрела времени» (*Time's Arrow: or the Nature of the Offence*, 1991).

Неоднократно в качестве символов катастрофы у Эмиса выступают солнечное затмение и чёрная дыра, символизирующая безнадёжный тупик, кризис отношений. Однако самым частым символом уничтожения человечества является низкое солнце, перед которым он испытывает страх, и которое напоминает ему ядерный взрыв. Его лучи он сравнивает со струящимися яркими потоками крови. В одном только романе «Лондонские поля» (*London Fields*, 1989) низкое солнце упоминалось более десяти раз: «снаружи – ад, мучение, убийственное низкое солнце...» [1, с. 679]. Утверждение автора, что оно ещё никогда не было так низко, характеризует эпоху постмодернизма: человечество ещё никогда не было так близко к своей гибели. Эмис сравнивает солнце с реактором [2], а вечернее небо, освещённое низким солнцем, он называет адом, в котором таятся привидения. О небе Эмис размышляет во многих романах, называя его «умирающим», «бедным», «яростным», «разрушенным», «испытывающим боль», «раненым», «проклятым», проявляя к нему жалость, как к умирающему человеку. В рассказе «Болезнь времени» персонаж говорит, что помнит небо, когда оно было молодым, в то время как старое небо, символизирует современную цивилизацию: «небо висит надо мной искромсанной паутиной, кровавыми лохмотьями [здесь и далее, при отсылке к первоисточнику, перевод мой – А. М.]» [3].

Атомная катастрофа: детство Эмиса пришлось на время холодной войны¹, угрозы со стороны

¹ Во вступлении к сборнику «Монстры Эйнштейна» (*Einstein's Monsters*, 1987) Эмис говорит: «я родился 25 августа: через четыре дня русские успешно испытали первую атомную бомбу и началось ядерное сдерживание» [4]. Он не хотел думать о ядерных бомбах, поскольку при мысли о них ему было плохо, но не думать о них он не мог.

СССР и опасности атомной катастрофы, которые, вероятно, наложили отпечаток на его психику. Во многих произведениях говорится об угрозе ядерной войны, описываются ее возможные последствия, обнаруживается параноидальный страх перед атомным взрывом: планета превратится в некрополь; будет царить радиация, чрезмерная температура и давление, болезни, потеря иммунитета, тьма, загрязнение осадками, мутация, истощение озонового слоя. Он пишет об абсурдности количества американского и советского ядерного арсенала, способного уничтожить в несколько раз больше людей, чем существует на планете. Эмис негодует, по поводу того, что «в совершенном сознании среди бела дня люди сидели за столами и чертили планы..., чтобы убить всех» [5]. Договоры о разоружении безрезультатны, так как Советский Союз всегда будет обманывать и стремиться поработить Запад, а одностороннее разоружение означает капитуляцию, поэтому существование ядерного оружия неизбежно, и атомная война более реальна, чем разоружение.

Ядерное оружие Эмис винит в проблемах общества (этической деградации, разгуле насилия), потому что люди понимают, что любое проявление варварства, это ничто по сравнению с атомной войной. Мысль о том, что может сотворить ядерное оружие, снимает серьезность с любого преступления. Сила атомного оружия не имеет границ, оно, по словам автора, – самое плохое, что когда-либо случилось на планете. Оно, по словам автора, «библейское» в своём гневе. Эмис сравнивает бомбы с божествами, которые могут устроить апокалипсис за час, только мёртвые уже не поднимутся, кроме того, «в отличие от бога, ядерное оружие реально» [4]. Оно, по словам автора, причиняет смерть даже в инертном состоянии, вызывая рак. С атомными бомбами и взрывами у него множество сравнений и метафор.

Экологическая катастрофа: Эмис рисует апокалипсические картины Лондона и других городов, описывая их уничтоженными, грязными, перенаселёнными; изображает экологические катаклизмы: грязный воздух, уничтожение природы ростом городов, таяние льдов, смену климата, загрязнение океана и воздуха, вымирание животных, ураганы, разрушение озонового слоя, что является слишком высокой платой за незначительные и сомнительные удобства, предоставленные химикатами и техническими приспособлениями.

Этическая катастрофа, «смерть» любви: персонажи деградируют, или стремятся к самоубийству, как Земля стремится к самоуничтожению. «Смерть» любви в конце века возникла из-за кризиса гуманизма, изжитости цивилизации, ощущения приближения гибели: «...все мы летим вслепую» [6, р. 10], «...реальность исчезла, её заменил кошмар...» [7, р. 379]. Люди страдают от нехватки любви и заботы, являются сгустками отрицательной энергии, «чёрными дырами». По словам Эмиса, современная реальность бесконечно унижительна. Мир с каждым днём становится всё хуже, стареет, как человек: «человеческая раса деклассировалась. Она больше не живёт, а просто выживает, как животное. Мы претерпеваем стыд самоубийцы, стыд убийцы, стыд жертвы. Смерть – это единственное, что у нас общего» [8]. Эмис демонстрирует этическую катастрофу, перечисляя всевозможные преступления, указывающие на терминальную стадию морально-нравственного разложения. Понятие «самое плохое» не фиксировано, его границы постоянно отодвигаются, потому что появляются деяния, ещё более отвратительные, чем те, которые считались самыми плохими. Эмис говорит, что все, даже младенцы, стали шизофрениками, перестали адекватно воспринимать реальность. Все газеты шокируют информацией, «...мир превращается в хлам» [9]. С мотивом этической катастрофы связан мотив денег, которые, по мнению автора, являются одной из причин моральной деградации, смерти любви.

К этической катастрофе относится мотив экзистенциального страха перед жизнью, неприспособленности и утраты навыка жить: «мы все теряем, теряем мать, отца, молодость, волосы, зубы, друзей, любовниц, физическую форму, здравый смысл, жизнь. Мы теряем, теряем, теряем. Заберите жизнь. Она слишком трудна, слишком сложна. Мы совсем в ней не смыслим. Попробуйте нас на чём-нибудь другом, но отстраните жизнь. [...] Она чертовски трудна, и мы в ней вообще не смыслим» [10, р. 273]. Поэтому в текстах автора присутствует множество мотивов самоуничтожения, «изымающих» персонажей из жизни. К ним относится мотив самоубийства, как способа избежать физической деградации или неприспособленности к жизни, мотив злоупотребления сигаретами и алкоголем, как убежища от реальности, физических и этических проблем, снятия стресса, борьбы с паранойей: «сигареты созданы для тех, кто сам не может расслабиться. А это все мы» [10, р. 83]. При этом Эмис всегда описывает разрушительные последствия этих привычек (состояние зубов, лица, голоса; особенно часто и подробно он описывает состояние похмелья). Алкоголизм Эмис называл самоубийством в расщорчку.

К мизантропии, этической деградации, звучащей в произведениях Эмиса, относятся такие художественные детали, как садизм, осуществляемый эгоистом, отрицающим ценность другой личности. В том, что его романы полны насилия, Эмис винит состояние общества и считает, что он не ищет отвратительное, а просто отражает современную жизнь, которая сама по себе отвратительна. Как пишет М. Додсворт о прозе М. Эмиса и И. Макьюэна, «насилие и мерзость их книг – это то, что они видят и выражение того, что они чувствуют в том, что видят» [11, р. 337]. К тому же, отвратительное, по мнению Эмиса, интереснее и смешнее, чем скучное положительное, о чём он говорит в интервью и в романах «Лондонские поля»

и «Записки о Рейчел» (*The Rachel's Papers*, 1973), что является отрицанием высказывания персонажа из романа его отца² «Счастливчик Джим» (*Lucky Jim*, 1954) о том, что хорошие вещи лучше, чем скверные. Эмис смеётся над вещами, которые больше всего его волнуют и причиняют боль. Зверские избиения, нанесение жестоких увечий и тяжких телесных повреждений с использованием различного вида оружия, описываются с садистской подробностью во всех романах. Людей Эмис называет плотью, толкущейся в ступе улицы, подразумевая насилие, проявляющееся со всех сторон. У всех персонажей паранойя от страха перед насилием: «...мир достиг точки кипения; люди становятся всё гаже; кругом пьяницы; кругом отчаявшиеся, изверившиеся. [...] Там, в ночи, ждут люди, которые хотят расквасить мне лицо. Люди, ждущие того, чтобы причинить мне вред...» [12, с. 285]. Даже на пакетах молока изображены фотографии пропавших детей, которых, как часто отмечает Эмис, изнасиловали, убили и выбросили. В «Мёртвых младенцах» Эмис пишет, что насилие является врождённым и даже творческим. Он подчёркивает, что к убийству более склонны мужчины, в то время как женщины – к самоубийству: «...насилие... – мужское достижение. Насилие... – это мужская работа» [8].

Все произведения содержат эпизоды изнасилования, сексуальной эксплуатации (часто по отношению к детям, что символизирует обречённость, исчезнувшую мечту сохранить будущие поколения), и убийство (включая детей и родственников). Убивают из-за пустяков, например, из-за выбора украшения на верхушке новогодней ёлки, или «...убийство из-за булавки; убийство из-за молекулы прокисшего молока. Но люди убивали и за меньшее» [5]. Этому способствует телевидение, потому что убийцы копируют фильмы. В «Ночном поезде» говорится, что убийство может эволюционировать, но не исчезнуть. Также часто говорится о массовых уничтожениях, холокосте, например, в «Мёртвых младенцах», «Стреле времени» и «Монстрах Эйнштейна».

Частная катастрофа, как метафора саморазрушения планеты и цивилизации: мотив несостоятельности, комплекса неполноценности: персонажи – деградировавшие неудачники, испытывающие постоянный стресс. Описание собирательного персонажа Эмиса: «...высокомерный, самовлюблённый, ...презрительный, барственный, поверхностный, развращённый, тщеславный гомик – и бесчувственный, главное, бесчувственный...» [12, с. 259]. Подавляющее большинство персонажей Эмиса – психопаты и невротики, сходящие с ума, страдающие от жалости и ненависти к себе, одиночества и мании величия, возникшей из-за сильного комплекса неполноценности. У них нет душевности, сердечности, но есть презрение, гордыня, пошлость, обострённое ощущение собственной несостоятельности, мрачно-навязчивая озабоченность психологическим климатом. Они нервные мизантропы, извращенцы, отбросы общества, презирающие и осыпающие ненормативными ругательствами всех и всё вокруг, чтобы компенсировать своё ничтожество. В большинстве произведений звучит мотив сумасшествия и кризиса среднего возраста, а также мотив зависти и физической деградации, разрушения организма, с чем связан мотив телесности. В каждом описании тела сквозит отвращение, разрушение, дряхление, обнаруживающее личные фобии автора, хаос бессознательного. «Нью-Йорк Таймс» назвала его бесспорным мастером «новой непривлекательности» [13]. Для частей тела у него часто используются уничижительные названия.

Рассмотренный в статье тематический диапазон автора вытекает из боязни энтропии, конца истории и человечества, апокалипсиса технотронной цивилизации. Художественная идея прозы (изобличение краха культурного развития, кризиса человеческих отношений, губительных действий, ведущих планету к катастрофе), образ автора (морально и физически деградировавший параноик, бесчувственный и эгоистичный, стремящийся к саморазрушению, напуганный эпохой, панически боящийся природных катастроф, социальных катаклизмов, насилия, сам склонный к садизму, убийству и самоубийству), эмоциональная гротескная атмосфера антиутопии, агрессии, хаоса бессознательного, разрушения, мрачного, маргинального, шокирующего физиологического натурализма, формируют своеобразие произведений Эмиса, отличающее их от произведений других авторов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Эмис, М. Лондонские поля: Роман / Мартин Эмис; пер. с англ. Г. Яропольского. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2007. – 816 с. – (Интеллектуальный бестселлер).
2. The Immortals. [Electronic resource] / Martin Amis. – 1987. – Mode of access: <http://www.tululu.ru/read79253/8/>. – Date of access: 15. 08. 2010.
3. The Time Disease. [Electronic resource] / Martin Amis. – 1987. – Mode of access: <http://www.tululu.ru/read79253/8/>. – Date of access: 15. 08. 2010.
4. Einstein's Monsters. [Electronic resource] / Martin Amis. – 1987. – Mode of access: <http://www.tululu.ru/read79253/8/>. – Date of access: 02.09.2010.

² Отец М. Эмиса Кингсли Эмис – известный писатель, принадлежавший к «молодым рассерженным».

5. Night Train. [Electronic resource] / Martin Amis. – 1998. – Mode of access: <http://www.extras.denverpost.com/books/chap71.html>. – Date of access: 04.10.2010.
6. Amis, M. Yellow Dog / M. Amis. – London: Jonathan Cape, 2003. – 340 p.
7. Amis, M. Let Me Count the Times / M. Amis // Modern British Short Stories. – London: Penguin Books Ltd., 1988. – P. 369 – 381.
8. Bujak and the Strong Force of God's Dice. [Electronic resource] / Martin Amis. – 1987. – Mode of access: <http://www.tululu.ru/read79253/8/>. – Date of access: 15. 08. 2010.
9. Insight at Flame Lake. [Electronic resource] / Martin Amis. – 1987. – Mode of access: <http://www.tululu.ru/read79253/8/>. – Date of access: 15. 08. 2010.
10. Amis, M. Money: a Suicide Note / M. Amis. – London: Penguin Books, 1985. – 394 p.
11. The Penguin History of Literature: The Twentieth Century. Ed. by M. Dodsworth. – London: Penguin, 1994. – P. 332 – 337.
12. Эмис, М. Успех: Роман / Мартин Эмис; пер. с англ. В. Симонова; сост. А. Гузман, А. Жикаренцев. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2007. – 352 с.
13. Amis, M. Down London's mean streets, The New York Times, 4 February, 1990. [Electronic resource] / Mira Stout. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/books/98/02/01/home/amis-stout.html>. – Date of access: 24.05.2010.

Н.С. Поваляева (Минск, БГУ)

ДЕКОНСТРУКЦИЯ ВИКТОРИАНСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОДА В РОМАНЕ С. УОТЕРС «ТОНКАЯ РАБОТА»

Рассуждая об основных тенденциях современной британской прозы, профессор Оксфордского университета Род Мэнхэм отмечает: «It is one of the central paradoxes of contemporary British fiction that much of it – much of the best of it – is concerned with other times and other places» [1, p. 1]. Это так, однако, не все исторические эпохи в равной мере привлекательны для современных авторов. Обзор британской прозы с 60-х годов XX века по настоящий момент позволяет сделать вывод, что для нынешних авторов особый интерес представляет викторианская эпоха (Дж. Фаулз, А. Байет, Дж. Уинтерсон, П. Акройд и другие). При этом многие современные авторы, используя элементы викторианского художественного кода, стремятся отразить те стороны жизни англичан XIX века, о которых сами викторианцы не могли или не хотели писать. К числу таких авторов относится и Сара Уотерс (Sarah Waters).

Сара Уотерс – одна из самых заметных современных писательниц Британии. Особенность ее творческой манеры – это пристальный интерес к истории, и в частности – к викторианству, и виртуозная стилизация повествовательной манеры, свойственной викторианской классике. Такой интерес к викторианству не случаен: С. Уотерс – автор докторской диссертации, предметом которой является английская литература XIX века о маргинальных социальных группах. Богатый фактический материал, накопленный во время работы над диссертацией, пригодился писательнице для создания третьего по счету романа – «Тонкая работа» (*Fingersmith*). Роман был опубликован в 2002 году и сразу же вошел в шортлист двух престижнейших британских литературных премий – *Orange Prize* и *Man Booker Prize*. В 2004 году на канале *BBC 1* вышла трехсерийная экранизация данного произведения.

Прежде всего, следует обратить внимание на необычное заглавие – «*Fingersmith*». Это слово сленговое, оно было в широком ходу у лондонских карманников в XIX веке и означало ловко сделанную работу. Заглавие поддается как прямому, так и переносному толкованию. Оно относится и к героям романа, и к основной интриге, и, безусловно, к самому произведению, которое, несомненно, является тонкой игрой с читателем. Действие романа разворачивается в середине XIX века, в период расцвета викторианской эпохи. Повествование начинается от лица юной Сью Триндер, о которой известно, что она – сирота, что ее мать была повешена за убийство на крыше лондонской тюрьмы, а девочку воспитала миссис Саксби, содержательница воровского притона и подпольного сиротского приюта, расположенного в неблагополучном районе Лондона на Лэнт Стрит. Глазами Сью мы видим потрясающие, колоритные картины жизни криминальных кругов викторианского Лондона. Миссис Саксби, внешне – сама благопристойность и порядочность, берёт у молодых женщин, забеременевших вне брака, детей на воспитание, и этим воспитанникам суждено пополнить ряды уличных карманников, мошенников и проституток. Сожитель миссис Саксби, мистер Иббз – скупщик краденного; двое жильцов – Джон Врум и Неженка – занимаются кражей породистых собак ради выкупа. Одновременно и жуткие, и забавные картины жизни воровского притона неторопливо разворачиваются перед нами до тех пор, пока однажды вечером в доме не появляется некий «криминальный авторитет» по кличке Джентльмен. Он делится с обитателями Лэнт Стрит невероятным планом, в котором важная роль отводится Сью. Джентльмену удалось получить

работу в одном аристократическом поместье, обитателями которого являются старый полоумный библиофил и его юная племянница, Мод Лили. Цель преступника – «влюбить» в себя Мод, заставить ее сбегать и заключить тайный брак. После чего Мод нужно будет объявить невенчанной и поместить в сумасшедший дом, а все деньги девушки достанутся ее законному мужу – то есть Джентльмену. Но для осуществления плана ему необходим помощник – Сюю предлагается стать горничной Мод и делать все для того, чтобы ухаживания Джентльмена за ее хозяйкой не стали достоянием гласности раньше времени. Так Сюю Триндер превращается в порядочную девушку Сьюзен Смит и оказывается в поместье «Терновники». Сьюзен с творческим рвением приступает к выполнению своих обязанностей, но вскоре начинаются непредвиденные сложности: во-первых, Мод совершенно очевидно не только не влюблена в Джентльмена, но явно ненавидит его, при этом, однако, соглашается на брак с ним; а во-вторых, происходит совсем уж неожиданная вещь – Сюю влюбляется в свою хозяйку, и Мод отвечает ей взаимностью. С этого момента сюжет совершает целый ряд невероятных поворотов, жертва оборачивается палачом и наоборот, открываются невероятные тайны об истинном происхождении героини, и заканчивается произведение совершенно непредсказуемым хэппи-эндом.

В процессе чтения «Тонкой работы» невозможно избавиться от ощущения, что читаешь настоящий викторианский роман. Прежде всего, С. Уотерс очень тщательно, в мельчайших деталях воссоздает не только исторический, но и бытовой облик эпохи. Облик Лондона, описания улиц и площадей, дом миссис Саксби на Лэнт Стрит и особняк «Терновники», одежда героев, манера их поведения – все абсолютно соответствует описываемой эпохе. Кроме того, С. Уотерс старательно имитирует стилистику и способ повествования, свойственный викторианской литературе. Это проявляется в особой неторопливости повествования, в обстоятельном изложении событий, во внимании к деталям, в своеобразном юморе.

Но возникает вопрос – для чего писательнице понадобилось викторианство, к чему она стремится и чего достигает с помощью игры с викторианскими сюжетными клише и стилистическими штампами? Обозреватель «Книжной витрины» Пётр Моисеев предположил, что в основе этой игры лежит «желание лишить старый добрый XIX век той толики уюта и покоя, которой он обладает ... в представлении читателей Диккенса, Остен, сестер Бронте» [3]. И действительно, писательница как бы раздвигает рамки викторианской литературы и пишет о том, что, несомненно, было частью жизни в викторианскую эпоху, но о чем сами викторианцы не могли или не желали писать достаточно откровенно. Например, такая тема, как преступность и жизнь социального дна, затрагивалась писателями XIX века, однако подобные произведения были полны недомолвок и «сглаженных углов». В романе «Тонкая работа» нет ни первых, ни вторых. Например, весьма подробно освещается тема порнографии – тема, которой писатель XIX века, рассчитывающий на внимание добропорядочной публики, не смел и касаться. Будучи специалисткой по викторианской эпохе, С. Уотерс прекрасно знает о том, что порнография была одним из самых прибыльных бизнесов в благопристойной викторианской Англии. С одной стороны, ханжеская мораль налагала строжайший запрет на все, что было связано с интимной стороной жизни. Как отмечает Е.В. Зброжек, в викторианскую эпоху «телесность и чувственность были предметом прямой культурной регуляции в крайнем виде, вплоть до жестоких гонений. Мужчины и женщины обязаны были забыть, что у них есть тело» [4, с. 39]. Владислав Дегтярев подчёркивает, что «в англоязычном контексте *Victorian* значит, прежде всего, *sexually repressed*» [5]. С другой стороны, именно в викторианскую эпоху порнографический бизнес достиг невиданных масштабов.

Гравюры и книги порнографического содержания – это и есть то «научное изыскание», которым занимается дядюшка Мод. Он собрал огромную библиотеку порнографических изданий и работает над составлением каталога сексуальных наклонностей, описанных в этих книгах. С. Уотерс детально рисует нам подноготную порнографического бизнеса, но не для того, чтобы пощекотать нервы читателя, а дабы вскрыть моральное «двуличие» викторианской эпохи. Большинство изготовителей и распространителей порнографической продукции были отнюдь не опереточными злодеями, а людьми внешне вполне благопристойными и уважаемыми, имели семьи и в глазах окружающих слыли образцовыми мужьями и отцами. Таким образом, писательница наполняет викторианскую форму несвойственным для викторианской литературы содержанием, а викторианский дискурс – несвойственной для него современной чувственностью, открытым выражением сексуальных переживаний, в частности.

Писательница отказывается от привычной для викторианской классики фигуры «всезнающего» автора и вводит повествование от первого лица – вернее, от двух первых лиц, так как в романе два героя-повествователя. Сначала об истории соблазнения Мод рассказывает нам Сюю Триндер, затем эту же историю мы узнаем из уст самой Мод, а завершающий сектор романа вновь отдан Сюю. Во-первых, это дает читателю возможность увидеть одни и те же события дважды с совершенно различных точек зрения и получить удовольствие от узнавания тех деталей, которые остались скрытыми в первом повествовании. Во-вторых, такая повествовательная стратегия создает условия для саморазвития характеров двух героинь, что для писательницы имеет особое значение.

Далее следует отметить, что С. Уотерс активно наполняет текст аллюзиями на целый ряд произведений викторианской литературы, а также широко использует присущие ей жанровые каноны, сюжетные модели и мотивы. Однако все это подаётся в трансформированном виде, и зачастую инструментом преобразования становится авторская ирония. Прежде всего, следует указать аллюзии на романы Ч. Диккенса «Приключения Оливера Твиста» и «Большие надежды»¹. Роман начинается с того, что маленькая Сью посещает театральную постановку «Оливера Твиста» в дешевом театре для бедноты. В том, как описывается горячее участие публики в сценическом действии, угадывается аллюзия на комическую сцену из «Больших надежд», в которой Пип отправляется посмотреть постановку «Гамлета» с мистером Уоплом в главной роли. Далее, сама героиня – сирота Сью Триндер, воспитанная в воровском притоне – это и Оливер Твист, и Пип в одном лице (постмодернистская гибридикация образа здесь налицо). Однако, при многочисленных сходствах Сью с Оливером Твистом и Пипом, есть и существенные отличия: Сью не смотрит на криминальный мир глазами постороннего наивного наблюдателя, как Оливер, попавший к ворам, или Пип, дрожащий от страха при виде беглого каторжника; в этом мире Сью абсолютно своя, и законы этого мира ей понятны и близки, а вот законы иного, «нормального» мира для нее – загадка.

Далее, Сара Уотерс эксплуатирует излюбленный концепт викторианской литературы – уютный и безопасный семейный очаг, «дом-крепость». Но этот концепт писательница деконструирует: для Сью уютным домашним очагом становится воровской притон, а вот внешне благопристойные «Терновники» оказываются мрачной тюрьмой для юной Мод.

Также очевидно присутствие в романе аллюзий на пьесу Бернарда Шоу «Пигмалион». Здесь следует привести в пример полный комизма эпизод, в котором Джентльмен и все обитатели притона на Лент Стрит пытаются научить Сью манерам настоящей горничной (так же полковник Хиггинс и профессор Пикеринг готовят Элизу к первому выходу в свет). Однако есть и мрачная интерпретация мотива «Пигмалион – Галатея», и связана она с особняком «Терновники», в котором выживший из ума старик методично производит из Мод жуткого монстра с ангельским личиком. Просматривается в произведении и связь с сенсационной литературой, столь популярной в XIX веке, особенно – с романами Уилки Коллинза и Элизабет Брэддон. Из сенсационной литературы взята и атмосфера таинственности, пронизывающая весь роман, и мотив подмены новорожденных, и описание во всех подробностях того, как задумывается и совершается преступление. Наконец, нужно упомянуть и об аллюзиях на готическую литературу. В частности, критики указывают на сходства сюжетной линии Мод с сюжетной линией героини романа ирландского журналиста и писателя Шеридана ле Фану (Joseph Sheridan Le Fanu) «Дядюшка Сайлас» (*Uncle Silas*, 1864). Совпадают даже имена и возраст героинь – обеих зовут Мод и обеим – по 17 лет. У Ле Фану нечистый на руку нотариус Сайлас, опекун Мод, решает прибрать к рукам оставшееся от родителей состояние девушки путем фиктивного брака – и схожий сюжет находим у С. Уотерс. Вполне в духе готической литературы даёт писательница и описания зловещего особняка «Терновники» с его постыдными и преступными секретами.

С. Уотерс вводит в свое произведение конфликт, характерный для викторианской литературы – конфликт между чувством и долгом. Однако трактовка этого конфликта существенно отлична от викторианской – в «Тонкой работе» побеждает чувство. Вывод писательницы таков: перед лицом любви долг и мораль бессильны. И конечно, писательница вводит в свой роман проблемы, актуальные именно для своего времени, то есть начала XXI века. Прежде всего, это проблема самоидентификации: обе героини стремятся выйти из игры, правила которой придумал кто-то другой. С. Уотерс, как тонкий психолог, показывает, насколько влияет окружение и легенда о происхождении на осознание человеком своей сущности. Так, Сью постоянно ищет в себе признаки «дурной крови». Ей кажется, что для неё – дочери казнённой преступницы – вполне логично тоже стать преступницей, да и кем еще может стать воспитанница миссис Саксби? Те же проблемы с самоидентификацией испытывает и Мод – ей рассказали, что она родилась в сумасшедшем доме, так как её мать была душевнобольной, и к тому же распутницей, поэтому и все то, что происходит с ней в «Терновниках», она воспринимает как должное. Обе героини начинают задумываться о своих подлинных натурах, только попав в пограничную ситуацию и узнав правду о своем происхождении. Таким образом, героини проходят путь от ложной идентичности к подлинной.

Наконец, нужно сказать и о феминистской составляющей романа. Положение женщины в викторианскую эпоху было отдельным предметом исследования С. Уотерс еще во времена работы над диссертацией. Вердикт писательницы однозначен – викторианская эпоха была жестока и несправедлива по отношению к женщинам. В романе есть эпизод, в котором миссис Саксби принимает роды у женщины благородных кровей, которой пришлось воспользоваться услугами хозяйки притона, так как ребенок незаконнорожденный. Когда женщине сообщают, что у нее родилась девочка, она начинает рыдать и кричать о том, что лучше бы ребенок родился мертвым, потому что нет большего несчастья в этом мире, чем родиться девочкой. Но отношение к незаконнорожденным детям и женщинам, их родившим – не единственная

¹ О влиянии творчества Ч. Диккенса на художественную манеру С. Уотерс см. [6].

проблема, поднимаемая в романе. Изрядная доля повествования отдана описанию частной клиники для умалишенных женщин. В викторианскую эпоху более половины пациенток таких клиник были абсолютно здоровыми и вменяемыми женщинами. Как правило, в сумасшедший дом их помещали мужья, братья, сыновья, любовники. Это был весьма эффективный и внешне совершенно легальный способ избавиться от неудобной жены, сестры или матери с тем, чтобы, например, завладеть ее капиталом. Таким же путем можно было избавиться от наскучившей любовницы. Выйти из такого заведения женщина без письменного разрешения мужчины, поместившего ее туда, не могла. Подобная практика устранения неудобных родственниц в викторианскую эпоху достигла такого размаха, что в определенный момент властям пришлось принять меры, и в конце XIX века был введен «The Married Women's Property Act», по которому деньги и недвижимость, унаследованные женщиной при рождении, оставались в ее собственности, и она имела право распоряжаться ими самостоятельно, независимо от своего статуса (замужняя или незамужняя). Финал романа также можно трактовать как феминистский. Это финал, совершенно невозможный в викторианском произведении, вызывающий, провокативный. Молодая женщина, обнаружив, что написание порнографической литературы приносит неплохой доход, решает именно этим зарабатывать себе на жизнь. Если это могут делать мужчины (причем весьма уважаемые в обществе), думает она, то почему нельзя женщине?

Таким образом, тонко играя с художественными канонами и стереотипами викторианской литературы, детально воссоздавая исторический фон, Сара Уотерс, тем не менее, создает исключительно современный роман, наполненный актуальными проблемами и содержащий весь «джентльменский набор» постмодернистской прозы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Mengham, R. Contemporary British fiction: General introduction / Rod Mengham // Contemporary British fiction. Ed. by Richard J. Lane, Rod Mengham and Philip Tew. – Cambridge: Polity Press, 2003. – P. 1.
2. Waters, S. Fingersmith / Sarah Waters. – Riverhead Books, 2002. – 510 p.
3. Моисеев, П. Сара Уотерс. Тонкая работа / Петр Моисеев // Книжная витрина [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ozon.ru/context/detail/id/2225928>.
4. Зброжек, Е.В. Викторианство в контексте культуры повседневности / Е.В. Зброжек // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 35.
5. Дегтярев, В. Леди Годива в стране большевиков или Все еще советская Виктория / Владислав Дегтярев // Заповедник. – № 70 (Октябрь 2005 г.). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://zapovednik.litera.ru/N70/page08.html>.
6. Waters, S. Sarah Waters explains why «Great Expectations» is her favourite classic / Sarah Waters. – [Electronic resource]. Mode of access: <http://www.penguin.co.nz>.

Н.С. Поваляева (Минск, БГУ)

«SOMETIMES I FEEL LIKE A MOTHERLESS CHILD»: ОБРАЗЫ МАТЕРИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. УИНТЕРСОН

Исследуя ряд произведений британской прозы, написанных в период с конца 70-х годов XX века и по настоящий момент, Ричард Лейн и Филипп Тью отмечают: «Сквозной темой и лейтмотивом современной британской прозы является внутренняя, личностная нестабильность героя, порой принимающая формы патологии. Традиционно определение «патологический» соотносится с физическими или умственными расстройствами. Однако в широком смысле (и применительно к литературе, в частности) это определение маркирует внутреннее переживание субъектом собственного нестабильного положения в обществе, осознание потерянности»¹ [4, с. 193]. Нередко эта тенденция определяется непростыми обстоятельствами личной жизни писателей, и в частности – их взаимоотношениями с родителями и условиями жизни в раннем детстве. Примером тому может служить творчество одной из наиболее ярких представительниц современной британской прозы – Дженет Уинтерсон (Jeanette Winterson).

Дженет Уинтерсон родилась 27 августа 1959 года в Манчестере. Однако ни об обстоятельствах рождения писательницы, ни о том, кем были ее настоящие родители, до сих пор неизвестно. Грудного ребенка оставили на крыльце манчестерского сиротского приюта, а спустя некоторое время девочку удочерила супружеская чета Уинтерсон из небольшого фабричного городка Аккрингтон на севере Британии. Приемные родители Дженет принадлежали к секте евангелистов-пятидесятников, и у них – а в особенно-

¹ Здесь и далее перевод с англ. мой. – Н. П.

сти у миссис Уинтерсон – были свои планы в отношении приемной дочери. Миссис Уинтерсон мечтала, чтобы дочь стала миссионеркой, поэтому воспитание маленькой Дженет сводилось, в основном, к штудированию Священного Писания. Жизнь в доме четы Уинтерсон, как впоследствии будет неоднократно вспоминать писательница, была довольно безрадостной. Практически все светские развлечения (в том числе чтение светских книг) были под строгим запретом; даже в школу миссис Уинтерсон свою приемную дочь отдавать не хотела и сдалась только тогда, когда ей пригрозили лишением родительских прав.

Когда Дженет исполнилось шестнадцать лет, разразился скандал. Дженет влюбилась, но проблема заключалась в том, что объектом любви была представительница женского пола. Узнав об этом, миссис Уинтерсон отреклась от своей приемной дочери, и Дженет пришлось уйти из дома и налаживать самостоятельную жизнь. Именно этот эпизод показал, что подлинной любви к Дженет приемная мать никогда не испытывала. В статье «У любви иной запах» (*Love Smells Different*) Дженет Уинтерсон пишет: «У меня хороший нюх на неискренность. Чувство долга или сентиментальность можно замаскировать под любовь, но долго обманывать таким образом ребенка вам не удастся. У любви иной запах, вот и всё» [7, р. 1]. Сложные отношения с приемной матерью – одна из самых болезненных тем для Дженет Уинтерсон; ее романы, журналистские работы свидетельствуют о том, что даже сегодня, спустя много лет после смерти миссис Уинтерсон, писательница продолжает вести с ней внутреннюю полемику (и тут сложно не провести параллель с судьбой Вирджинии Вулф – известно, как непросто складывались у нее взаимоотношения с отцом; известно и то, что многие произведения писательницы были попыткой разрешения конфликта).

Безусловно, тот факт, что Дженет Уинтерсон оказалась дважды отвергнутой – сначала родной, а затем и приемной матерью, – стал причиной того, что в творчестве писательницы мы встречаем весьма специфический взгляд на взаимоотношения детей и родителей и на семейные ценности в целом. «Семьи в романах Дженет Уинтерсон необычны, – пишет Джули Эллам. – Мы постоянно сталкиваемся с повествователем, который является приемным ребенком, и в целом семья – как приемная, так и родная, биологическая – нередко выступает в произведениях писательницы источником конфликтов и страданий ребенка» [2, р. 80]. Комплекс отвергнутого ребенка проявляется и в том, как создается образ матери в романах Дженет Уинтерсон. Конечно, в каждом конкретном произведении образ матери особый, его характерные черты заданы логикой сюжета, проблематикой, основным конфликтом. Тем не менее, все образы матерей в творчестве писательницы можно разделить на три категории: образ отрицательный, образ положительный и образ нулевой, созданный лишь для того, чтобы обозначить отсутствие и связанные с ним переживания героя или героини.

Особенность негативных образов заключается в том, что все они так или иначе списаны с приемной матери писательницы, миссис Уинтерсон. Такой образ может быть порой отталкивающим, но в то же время завораживающим, харизматичным, грандиозным, а порой – откровенно карикатурным, пародийным. Без сомнения, самый объемный образ приемной матери создан в дебютном и во многом автобиографическом романе Дженет Уинтерсон «Апельсины – не единственные фрукты» (*Oranges are Not the Only Fruit*, 1985). Здесь писательница фактически воссоздает первые шестнадцать лет собственной жизни, и повествование ведется от первого лица – от лица девочки по имени Дженет, которой предстоит узнать, что женщина, вырастившая ее, не является ее родной матерью. Как отмечает Либби Брукс, «портрет приемной матери в романе получился не жестоким, но и не добрым; в нем нет любви к объекту, но в то же время в нем чувствуется странное, смешанное с жалостью уважение автора» [1]. На основании образа, созданного в романе, можно сделать вывод о сложнейшем конфликте, который существовал в реальности между миссис Уинтерсон и ее приемной дочерью. Сама писательница специфику данного конфликта определяет так: «Она была очень несчастной женщиной. А я была счастливым ребенком. Борьба, которую мы вели друг с другом, была, по сути, борьбой счастья с несчастьем» [1].

На первой же странице романа Дженет Уинтерсон несколькими мастерскими штрихами создает гротескную фигуру матери, для которой существуют лишь два цвета – черный и белый, которая не признает полутонов: «Понятие «смешанные чувства» было ей неведомо. В ее мире существовали либо друзья, либо враги.

Врагами были: Дьявол (в его многообразных формах)

Соседи

Секс (в его многообразных формах)

Насекомые-вредители

Друзьями были: Бог

Наш пёс

Тетушка Мэдж

Романы Шарлоты Бронте

Средства от насекомых-вредителей

и я – на первых порах» [8, р. 3]. Любовь и ненависть – такова эмоциональная палитра этой женщины. Жизнь в постоянной борьбе с кем-либо дает ей возможность почувствовать себя почти христианской мученицей, тем более что она уверена, что вся жизнь представляет собой нескончаемую борьбу Добра со Злом.

Далее мы узнаем, что мать – личность весьма амбициозная. Она сделала вполне успешную карьеру в миссионерском Обществе Спасения, но этого ей мало. Она решает «продолжить себя», в буквальном смысле слова – создать своими руками «идеального» служителя господ. Но поскольку завести ребенка «обычным» способом эта женщина не способна (так как секс внушает ей страх и отвращение), то она решает усыновить его. Таким образом, желание иметь ребенка было вызвано не материнскими чувствами, а нереализованными амбициями. Тот факт, что нормальных, материнских чувств по отношению к своей приемной дочери эта женщина не испытывала, подтверждается, когда Дженет оказывается уличенной в «преступной связи» с другой девушкой. В то время как на дочь обрушивается осуждение всей религиозной общины городка, ее мать обнаруживает полную неспособность и, главное – нежелание даже попытаться понять своего ребенка. И Дженет испытывает шок не столько от поведения членов общины, сколько от поведения матери – она становится как бы совершенно чужой, отгораживается от дочери, словно боится, что ее «одержимость» окажется заразной.

Фигура матери в романе являет собой парадоксальное сочетание острого ума и ограниченности, поразительной бескомпромиссности и не менее поразительной способности идти на любой компромисс, лишь бы не рухнул ею же созданный образ мира. Эта женщина уверена, что мир, в котором она живет – творение Господа, но на самом деле этот мир – всецело порождение ее парадоксального ума и глубоко угнездившихся комплексов и страхов. Она претендует на обладание способностью во всем видеть знаки Господа, но на самом деле виртуозно владеет умением втискивать все события в ею же созданную матрицу. Мораль непреклонного слуги Господа оборачивается моралью заядлого игрока: если ставка не выиграла, нужно менять стратегию.

Но не только приемные семьи могут быть источником страдания детей. Нередко в основе конфликта между родителями и детьми лежит нереализованность родительских ожиданий. Эту тему писательница развивает в романе «Пол вишни» (*Sexing the Cherry*, 1989). Одна из главных героинь романа, женщина-эколог, вспоминает, что в детстве постоянно была одинока и недовольна собой – и не потому, что была слишком толстой и дети в школе постоянно дразнили ее, а потому, что она чувствовала – родители не любят ее. Родителям нравится, когда дети похожи на них – в этом им видится своеобразное продолжение их собственных жизней. Но девочка не была похожа ни на отца, ни на мать, и поэтому казалась родителям чужой. Героиня признается: «Они старались изо всех сил, чтобы я не знала недостатка в еде и одежде, но не любили меня. Не любили той любовью, которая способна преображать» [9, р. 141]. Именно поэтому героиня, став взрослой и превратившись из неуклюжей толстушки в стройную привлекательную женщину, по-прежнему видится себе уродливой великаншей, не способной вызвать иных чувств, кроме отвращения.

Крайне отрицательным является также образ матери героини-художницы по имени Пикассо из романа «Искусство и ложь» (*Art & Lies*, 1994). На протяжении всей своей жизни девушка чувствует, что окружена живыми мертвецами, и, прежде всего – в кругу собственной семьи. Мать героини – бесчувственная статуя, мыслящая и изысканная исключительно избитыми клише. Когда становится известно, что девушка регулярно подвергается сексуальному насилию со стороны старшего брата, мать не делает ни малейшей попытки положить конец страданиям своей дочери.

Кarikатурный образ, во многом основанный на образе реальной миссис Уинтерсон, встречаем в романе для детей и подростков «Бурепплет» (*Tanglewreck*, 2006). Это образ миссис Рокаби – хитрой и жестокой авантюристки, которая, прочитав в газетах об исчезновении родителей маленькой девочки, представляется «тётушкой» этой самой девочки и принимает на себя опеку над ней, дабы безбедно жить в огромном доме. Это образ гибридный, соединяющий в себе некоторые черты приемной матери из дебютного романа писательницы и черты злой мачехи из сказки «Золушка» Шарля Перро.

Встречаются в романах Дженет Уинтерсон и положительные примеры взаимоотношения родителей с детьми, хотя нередко эти примеры предстают в непривычном, а порой и фантастическом антураже. Так, в романе «Страсть» (*The Passion*, 1987) создается не просто положительный, но идеальный образ матери, по-настоящему любящей своего ребенка. Это женщина по имени Жоржетта, мать солдата наполеоновской армии Анри. История Жоржетты – своеобразная феминистская «инверсия» семейных и брачных традиций конца XVIII века. Из уст Анри мы узнаем, что его мать происходила из небогатой, но уважаемой семьи, росла вполне послушной дочерью и мечтала о том, чтобы посвятить свою жизнь служению Богу. Жоржетта мечтала уйти в монастырь, однако у родителей были иные планы, и девушке в пятнадцать лет предстояло выйти замуж за тучного респектабельного господина, которого она не любила. Жоржетта совершает побег из дома, осуществляя таким образом свою волю, и спустя некоторое время выходит замуж за Клода, простого крестьянина, который приютил ее и терпеливо ждал несколько лет,

пока она согласится принять его как своего мужа. Жоржетта – тип доминирующей женщины. Она – глава семьи, именно ее усилиями Анри получает образование. Цельность натуры матери определяет отношение Анри к женщинам, которое весьма отличается от того унижительного потребительского отношения, которое распространено среди солдат.

В упоминавшемся выше романе «Пол вишни» заслуживает особого внимания героиня по прозвищу Женщина-Собака – образ грандиозный, реальный и сказочный, трогательный и жуткий одновременно. Это великанша, которая не помнит своего настоящего имени, а потому отзывается на то прозвище, которым наделили ее люди. Она уродлива, однако при этом внутренне женственна и грациозна. Несмотря на то, что окружающие считают ее аномалией, сама Женщина-Собака чувствует себя весьма комфортно в собственном теле. Весь нерастрченный потенциал любви Женщина-Собака отдает своим псам и приемному сыну Джордану – то есть тем, кто любит ее, не обращая внимания на ее уродство. Женщина-Собака любит Джордана более всего на свете, она беспокоится за него, так как видит, что он готов идти по зову сердца куда угодно, не думая об опасностях. Ей хочется оберегать его, охранять его, но ей не хочется силой удерживать его в безопасности. Любовь к сыну, таким образом, приносит героине как радости, так и страдания, но как бы то ни было – это настоящие, подлинные чувства, важнее которых нет ничего в системе ценностей героини – и самой писательницы.

И, наконец, образ нулевой появляется в романах Дженет Уинтерсон лишь затем, чтобы обозначить отсутствие фигуры матери (или обоих родителей) и связанный с этим отсутствием психо-эмоциональный комплекс. Так, в романе «Хозяйство света» (*Lighthousekeeping*, 2004) мать главной героини, девочки по имени Сильвер, трагически погибает на первых же страницах текста, и маленькая героиня остается один на один с непонятным и нередко враждебным по отношению к ней миром. В детском романе «Буреплет», как уже упоминалось выше, родители и младшая сестра героини исчезают во время странного железнодорожного инцидента, и семилетняя девочка остается одна в огромном доме, на попечении авантюристки миссис Рокаби.

Таким образом, обстоятельства личной жизни оказали непосредственное влияние на трактовку писательницей семейных отношений и определили специфику образа матери в ее произведениях. В то же время очевидно и то, что незнание своего истинного происхождения дарит Дженет Уинтерсон редкую возможность постоянно пересоздавать себя, конструировать собственную идентичность, жить в нескольких мирах и в пределах различных личностей. Герой каждого произведения писательницы – родной или приемный ребенок, любимый или отвергаемый родителями – это всякий раз попытка Дженет Уинтерсон рассказать себя саму заново.

ЛИТЕРАТУРА

1. Brooks, L. Power surge / L. Brooks [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.jeanette-winterson.com/pages/content/index.asp?PageID=214>.
2. Ellam, J. Jeanette Winterson's Family Values: From Oranges Are Not the Only Fruit to Lighthousekeeping / J. Ellam // *Critical Survey*. – Volume 18. – Number 2. – Summer 2006. – P. 79 – 88.
3. Hansen, E.T. Mother Without Child: Contemporary Fiction and the Crisis of Motherhood / E.T. Hansen. – Berkeley, Los Angeles, Oxford: Univ. of California Press, 1997.
4. Lane, R.J. Pathological Subject: Introduction / R.J. Lane, P. Tew // *Contemporary British fiction*. Ed. by Richard J. Lane, Rod Mengham and Philip Tew. – Cambridge: Polity Press, 2003. – P. 193 – 195.
5. Winterson, J. Art & Lies / Jeanette Winterson. – New York: Vintage International, 1996.
6. Winterson, J. Lighthousekeeping / Jeanette Winterson. – London: Fourth Estate, 2004.
7. Winterson, J. Love Smells Different / Jeanette Winterson // *The Guardian*. – September 24. – 2005. – P. 1.
8. Winterson, J. Oranges are not the Only Fruit / Jeanette Winterson. – New York: Grove Press, 1997.
9. Winterson, J. Sexing the Cherry / Jeanette Winterson. – New York: Grove Press, 1998.
10. Winterson, J. Tanglewreck / J. Winterson. – London: Bloomsbury, 2006.
11. Winterson, J. The Passion / Jeanette Winterson. – New York: Grove Press, 1997.

ЛИТЕРАТУРА США

Е.В. Гулевич (Гродно, ГрГУ им. Я. Купалы)

ИМПРЕССИОНИСТСКИЙ ПСИХОЛОГИЗМ ПРОЗЫ Г. ДЖЕЙМСА

Известно, что Генри Джеймс хорошо разбирался в живописи, не единожды во время своего пребывания в Париже посещал Лувр. Живописью писатель интересовался не в силу восприимчивости своей натуры, а серьезно и целенаправленно. В своей работе «Искусство прозы» Джеймс неоднократно проводит аналогии между искусством романиста и художника, считая, что «аналогия, возникающая между искусством живописца и романиста, насколько я могу судить, полная. У них один источник вдохновения, единый творческий процесс...единые достижения... У них одна цель – отобразить жизнь, поэтому, начиная работу над романом, писатель чувствует нечто сродни тому, что испытывает художник, подступаясь к холсту» [1, с. 128 – 129]; отмечает, что «писатель объединяет в себе философа и живописца» [1, с. 129], подчеркивает принадлежность прозы к изящным искусствам [1, с. 129].

Обладея гиперчувствительностью к слову, Джеймс тщательнейшим образом относился к выбору заглавий для своих произведений, поэтому, на наш взгляд, глубокий «живописный» подтекст несут в себе такие произведения, как «Женский портрет», «Мадонна будущего», «Трагическая муза», «Подлинные образцы», критические работы «Портреты любимых писателей», «Искусство прозы». Кроме того, один из творческих периодов Джеймса посвящен проблеме отношений художника и реальности, а героями повестей «Трагическая муза», «Мадонна будущего», «Подлинные образцы» становятся непосредственно художники. Интерес к живописи выражался в восхищении Джеймса Италией; живой интерес Джеймса вызвала и «История живописи в Италии» Стендаля. Не случайно и в своих статьях о Тургеневе – писателе, перед которым Джеймс откровенно благоговел, кого считал своим учителем, он проводит параллели с живописью. В данной статье мы рассмотрим лишь один аспект этой большой темы – влияние техники импрессионистской живописи на прозу Г. Джеймса и взаимодействие живописи и слова в его прозе. Эта проблема будет проанализирована в контексте творческих контактов Г. Джеймса с И.С. Тургеневым и типологических параллелей с творчеством художников-импрессионистов.

Как известно, Г. Джеймс воспитывался в весьма обеспеченной и просвещенной нью-йоркской семье, частыми гостями которой были известные американские писатели (У. Эмерсон, В. Ирвинг, Д. Рипли) и общественные деятели того времени. Отец писателя, Генри Джеймс-старший, был видным публицистом, педагогом, человеком большого ума и высоких духовных запросов. Своим детям он пытался дать всестороннее образование: они учились и в Нью-Йорке, и в Бостоне, и в Европе. Среднюю школу Генри Джеймс закончил в Швейцарии, а тяга к знаниям стимулировала желание Джеймса обучаться в университетах Женевы, Лондона, Парижа и Бонна.

Возможность путешествовать давала право сравнивать. Поэтому на протяжении всего творческого пути сквозной нитью в прозе Джеймса является так называемая «интернациональная тема» – постоянное, то лежащее на поверхности, то подспудное сопоставление общественного и культурного развития Европы и Америки. Вопрос о превосходстве не решался Джеймсом однозначно. Он часто колебался, то выставя пороки одной страны и сильные стороны другой, то, меняя ракурс на противоположный. Но в большинстве случаев превосходство оказывалось на стороне Старого Света. Таким образом, будучи по рождению американцем, Джеймс постоянно смотрел в сторону Европы. Именно там, в Париже, он нашел родственную себе душу, человека, также покинувшего свою историческую родину в пользу Европы. Этим человеком был Иван Тургенев. В его личности для Джеймса сосредоточились все возможные достоинства человеческой натуры, именно в его творчестве Джеймс видит эталон писательской искренности, в его «оторванности» от родины Джеймс видит писательскую неразрывность с Россией.

В 1875 году Джеймс пишет о Тургеневе статью, которая послужила поводом к личному знакомству. Осенью того же года Джеймс впервые встречается с Тургеневым. Его переполняет чувство восхищения. На протяжении года Джеймс стремится как можно чаще встречаться с русским писателем. Тургенев делится с молодым литератором секретами своей творческой лаборатории. Молодой американец жадно ловит каждое слово обожаемого Мастера. То, что Тургенев, как никто другой из литературных предшественников, оказал на Джеймса огромное влияние, подтверждает и тот факт, что Джеймс с временными перерывами снова и снова пишет о Тургеневе. О нем американец вспоминает и в 1907–1909 годах в предисловии к одному из самых известных своих романов – «Женский портрет», где, в который раз, отдавая дань непревзойденному мастерству Тургенева-романиста, предается воспоминаниям о давно минувшем прошлом – о времени начала своего творческого пути, подчеркивая свое следование одному из важнейших тургеневских приемов – преобладанию характера над сюжетом в романе.

Джеймс скрупулезно «изучает» особенности писательского мастерства Тургенева; его личное творчество 1870–80-х годов несет явный отпечаток тургеневского влияния. Сама же манера характеристики и анализа тургеневской техники письма в статьях о русском писателе ведется Джеймсом с использованием терминологии живописи. Так, в предисловии к роману «Женский портрет» Джеймс говорит о том, что, наблюдая чудесный вид из дома, в котором он поселился, «сидя в бесплодных сочинительских потугах», ожидал увидеть «новый верный мазок для моего полотна» [2, с. 481]; что, перечитывая страницы своего романа, «я словно вновь вижу зыбущуюся дугу широкой Ривы, яркие *цветные пятна* (курсив мой – Е. Г.) домов с балконами, ритмичные изгибы горбатых мостиков, подчеркнутые уходящими вдаль волнами звонко шагающей по этим мостикам безостановочной толпы» [2, с. 482]. Это описание собственных воспоминаний Джеймс преподносит, словно с полотна художника-импрессиониста, использующего прием пуантилизма, где яркость краски создает ощущение свежести и жизненности изображаемого. Воспоминания об эпизодах романа в восприятии Джеймса производят статичное впечатление картины, в которой писатель сочетал «всю живость события и всю пространственную ограниченность картины» (так писатель сказал об одном из эпизодов романа, когда «Изабелла сидит у затухающего камина, сидит далеко за полночь во власти смутных подозрений...» [2, с. 493]). Эпизод из романа Тургенева с Фимушкой и Фомушкой в восприятии Джеймса также напоминает картину: «Эта картина старинных суеверий, чудачеств, старческой доброжелательности и благодушия написана, чтобы оттенить грубоватое и озлобленное возбуждение молодых радикалов... в ней есть "валер", как говорят художники» [2, с. 506]. Как мы видим, Джеймс использует терминологию живописи; валер – это цветоцветовое и тональное единство изображения, нюансы цвета и света в границах одного тона. Далее Джеймс говорит, что при создании «Женского портрета» в его сознании первоначально возник *облик* молодой особы, к которой он подбирал необходимый *фон*. Это напоминает начало работы живописца, приступающего к овеществлению своего замысла. Он отмечает, что «образы моих героев *рисовались* (курсив мой – Е. Г.) мне намного раньше, чем окружающая их обстановка» [2, с. 484], при этом подчеркивая, что в процессе создания произведения важен каждый «легкий мазок...оттеняющий штрих» [2, с. 492].

В статье 1874 года, отмечая мастерство Тургенева, Джеймс замечает, что «Тургенев пишет своих персонажей, как художник пишет портрет: в них всегда есть что-то особенное, своеобычное, чего нет ни в ком другом и что освобождает их от гладкой всеобщности» [2, с. 494]; «он рисует русский тип человеческой натуры...» [2, с. 496]; называет Тургенева «мастером портрета» [2, с. 501]. Джеймс также отмечает, что, «читая Тургенева, мы всегда смотрим и слушаем...» [2, с. 499]; что Тургенев пристально наблюдает жизнь и все свои впечатления берет на карандаш. «Записки охотника» Джеймс называет подлинно поэтическими портретами, «беспристрастным произведением искусства» [2, с. 498], указывает, что «Записки охотника» написаны «в таких...приглушенных, как выразились бы художники, тонах...из множества тончайших штрихов» [2, с. 498]. Говоря о романе «Рудин», Джеймс замечает, что Тургенев запечатлел тип главного героя «крупными, свободными мазками; тургеневский герой – тщательно вписанная миниатюра» [2, с. 499]. Далее Джеймс отмечает, что «тому, кто не читал "Рудина", вряд ли откроется, какие тонкие штрихи способен наносить тургеневский карандаш», что «живопись» Тургенева была бы невыразительна, если бы не свойственный писателю драматизм повествования [2, с. 499]. Отмечая пессимизм многих повестей Тургенева, Джеймс характеризует его как «живописное уныние» [2, с. 500].

В статье, посвященной роману Тургенева «Новь», Джеймс считает, что «портрет ее (Марианны – Е. Г.) сделан отнюдь не пастелью» [2, с. 504]. «Новь», по замечанию Джеймса, «не страдает недостатком тончайших оттенков; у Ивана Тургенева их всегда очень много...» [2, с. 506]. В статье 1884 года, Джеймс отмечает, что Тургенев «с необычайной яркостью обрисовал душевный склад своих соотечественников» [2, с. 508]; что до конца жизни Тургенев «продолжал...наносить твердой, наметанной рукой свои отчетливые узоры» [2, с. 526]. В статье 1903 года Джеймс замечает, что Тургенев «выражая...всегда только рисует...все показывает, ничего не объясняя и не морализируя» [2, с. 528]; «живописует горестные фигуры своих соотечественников» [2, с. 529]; считает, что героини Тургенева написаны «тончайшими и нежнейшими мазками» [2, с. 529].

Стремясь же дать общее представление о Тургеневе-человеке на основании опыта личного знакомства, Джеймс говорит о том, что Тургенев очень любил живопись и тонко в ней разбирался. Любопытна высказанная самим Тургеневым мысль о том, какую он избрал бы себе специальность, если бы мог заново начать жизнь: «Я выбрал бы карьеру пейзажиста. Пейзажист не зависит ни от издателя, ни от цензуры, ни от публики; он вполне свободный художник. В природе так много прекрасного, что сюжет всегда для него готов, готов целиком, умею только выбрать его. Расправь свой холст, бери краски и пиши. Лгать тут не нужно» [3, с. 90]. Создавая образ природы пером писателя, а не кистью художника, Тургенев в каждом своем произведении был настолько правдив и красочен, что Ипполит Тэн назвал русского писателя «совершеннейшим из пейзажистов» [4, с. 450].

Несомненно, что тургеневская способность чувствовать природу предопределила его выбор места жительства во Франции в пользу Буживаля, вдохновившего многих людей искусства на создание

бессмертных произведений: Тургенева – на роман «Новь», философские и психологические этюды «Стихотворения в прозе», композитора Ж. Бизе – на полную страсти оперу «Кармен», художника К. Моне – на пронизанную светом и солнцем картину «Сена у Буживале», О. Ренуара – на полное пленительного волнения полотно «Танец в Буживале».

Более всего Тургенев любил пейзажную живопись. Этот выбор объясняется тем, что писатель бесконечно любил природу. Созерцать ее красоту, сочетающую одновременно простоту и величие, было для него жизненной потребностью, источником творческого вдохновения, блаженством. Тургенев не только благоговел перед внешней красотой природы – он понимал душу и силу природы. Вероятно, именно поэтому выше других живописцев писатель ценил художников барбизонской школы, сумевших через изображение пейзажа родного края передать теплоту и глубину человеческого чувства. Тургенев имел собрание картин барбизонцев и, если бы не долги, появившиеся при обустройстве в Буживале, не распродав бы это собрание в 1878 году. У Тургенева осталась лишь одна картина, которой писатель особенно дорожил. Это было полотно Т. Руссо, приобретенное Тургеневым в 1875 году. Со «своим любимым Руссо» писатель расстался только в 1882 году. Эту картину писателя упоминает Г. Джеймс в своей статье; о ней же говорит Лингарт (писавший портрет Тургенева) как о тщательно отделанном этюде, на котором изображено подножие дерева, окруженное ковром мха и травы.

Как прозаическое искусство Тургенева, живопись Руссо знаменовала переход к художественному реализму, причем сам художник отстаивал реалистические тенденции своего творчества. Как Тургенев, Руссо умел глубоко чувствовать природу, видеть неувидимые моменты ее превосходства. Это был трезвый наблюдатель, пристально изучавший природу, по много раз переписывавший один и тот же холст, каждый раз стремясь добиться максимального совершенства. Руссо свойственна большая материальность и конкретность. Основным принцип его живописи – показ изображаемого объемно. Он любил изображать широкие просторы, его привлекало в природе могучее и устойчивое: огромные дубы с мощными стволами и пышными кронами. Он пристально всматривался в природу, стремился запечатлеть ее различные состояния. Руссо воспринимал природу в динамике: часто писал одно и то же место в разное время дня, в разное время года. Он одним из первых обратился к мотиву весны в пейзаже, показывая ее свежесть и блеск. Первым стал писать пейзажи при полуденном свете. На наш взгляд, Тургеневу не просто нравились пейзажи известного барбизонца – сама техника пейзажной живописи Руссо была близка Тургеневу-писателю в формальном плане, а объекты изображения, которые избирал живописец, были близки Тургеневу в плане содержательном. Руссо была свойственна живая техника письма, простота и натуральность изображенного, точность и выразительность. Но при таком стремлении к объективности, пейзажи Руссо *поэтично* передавали настроение, создаваемое в душе художника природой в тот или другой момент времени. В его полотнах реалистически запечатленный обыденный пейзаж сочетался с возвышенно-романтическим восприятием природы в целом. Вероятно, в силу лирической тональности восприятия природы именно Руссо становится родоначальником «интимного пейзажа». Ту же особенность прозы Тургенева – соединять материальность и поэзию – отмечает Джеймс, говоря, что гений Тургенева во многом заключался в способности писателя совмещать в себе наблюдателя и поэта, способного сочетать глубоко жизненный материал с тончайшей поэтичностью [2, с. 507], в умении поэтически изобразить будничное, облекать высокой поэзией простейшие факты жизни [2, с. 527].

В 37-й главе романа «Новь», где описано самоубийство Нежданова, пейзаж Тургенева очень напоминает пейзажи Руссо, в частности на картине, которую упорно пытался сохранить Тургенев: «День был серый, небо висело низко – сырой ветерок шевелил верхушки трав и качал листья деревьев... Зорко и подозрительно оглянулся Нежданов и пошел прямо к той старой яблоне, которая привлекла его внимание в самый день его приезда... Ствол этой яблони оброс сухим мхом; шероховатые обнаженные сучья, с кое-где висевшими красновато-зелеными листьями, искривлено поднимались вверх, наподобие старческих, умоляющих, в локтях согбленных рук» [5, с. 412]. Дерево описано Тургеневым с той же конкретностью в передаче формы ствола и ветвей, которой отличались работы Руссо. Кроме того, как у Руссо, большую смысловую нагрузку выполняет изображение неба: «сквозь кривые сучья дерева, под которым» стоял Нежданов, он смотрел «на низкое, серое, безучастно-слепое и мокрое небо» [5, с. 412]. У Руссо также небо придает общий тон всей картине.

Художники барбизонской школы, во главе которой был Т. Руссо, являются предшественниками импрессионизма. На наш взгляд, очевидным является типологическое соответствие между преемственностью тургеньевской прозы в творчестве Джеймса и принятием и совершенствованием идей барбизонской школы в живописи художников-импрессионистов. Так, если Тургенев стремился к изображению жизни во всех ее проявлениях, показывая чувства и переживания героев как цельные и сформированные состояния, то Джеймс пытается показать сознание героя изнутри, раскрыть тончайшие оттенки его впечатлений и рефлексий на «раздражители» извне. Как импрессионисты, Джеймс пытается поймать момент. При этом в обоих случаях представлены сцены из повседневной жизни во всем многообразии красок и оттенков. Этим импрессионисты отличались от художников барбизонской школы, внимание которых,

в первую очередь, было приковано к природе. Та же тенденция наблюдается и в творческом переосмыслении наследия Тургенева Джеймсом. Тургенев был мастером пейзажа. Это видно во всех описаниях природы, созданных рукой писателя. Его «Записки охотника» до сих пор пленяют не только отечественных читателей, но и его иностранных почитателей, природа живет и дышит своим величием со страниц тургеневских повестей. У Джеймса нет «чистых» описаний природы: причиной тому был, во-первых, американский менталитет писателя, характеризующийся материальностью восприятия мира – тех качеств, которые были ненавистны Джеймсу в американцах, но вполне ему свойственны в силу происхождения и воспитания. Пытаясь, особенно на первых порах, во всем следовать русскому учителю, лирической душевной организованности в себе Джеймс пробудить-таки не смог. Во-вторых, постоянно живя в среде мегаполисов, объект творческого исследования Джеймс избирает иной, его интересует человек, приспособившийся к различным изменениям городской среды, испытывающий на себе ее непосредственное влияние, человек, «пытающийся схватить самую суть жизни» [1, с. 144].

Художественный импрессионизм совершил переворот в мире живописи: он «вышел» из тесных мастерских на воздух. «На воздухе свет перестает быть однообразным, а значит, становятся многообразными и эффекты» [6, с. 333]. Стремление изучать свет в «бесконечном разложении и синтезе» привело к тому, что картина становится впечатлением, полученным от природы в определенный момент [6, с. 333]. Технически художники-импрессионисты стремились к передаче света на открытом воздухе, духовно – к отчетливости первого впечатления, к передаче нюансов настроения и мгновенных впечатлений. Большое внимание уделяется отражению одного объекта другим. К этому же стремится и «поздний» Джеймс, который считает, что цель романа – отображение «непосредственного впечатления» от жизни, личного опыта, при этом под опытом подразумевается «огромное чувствилище... сама атмосфера сознания», захватывающие в себя «каждую частичку бытия... мельчайшие движения жизни... сознание, превращающее в откровение мельчайшие колебания воздуха» [1, с. 134]. Роман же выступает как «выражение личного и непосредственного впечатления от жизни» [1, с. 132]. Романы Джеймса передают нюансы восприятия героев, где максимальное появление сути героя происходит лишь на фоне другого героя. Рисуемая картина обычно не сопровождается рассуждением, логической интерпретацией автора. В поэтической лексике конкретно-чувственные представления преобладают над абстрактно-мыслимыми понятиями. Вместо логически ясно очерченных понятий слова становятся намеками, полутонами, не столько выполняя коммуникативную функцию, сколько вызывая скрытые внутренние эмоции, перемены настроения. Переживание является направленным не на определенный предмет, а дано как эмоция, созвучная импрессионистскому ощущению; в психике господствуют оттенки, нюансы, полутона. Внешний мир превращается в поток впечатлений, внутренний – в поток переживаний. Небольшое количество характеров, строгая ограниченность во времени, незначительность действия делают поздние произведения Джеймса статичными и позволяют ему перейти от показа картины нравов к показу состояния души. «Поздний» роман Джеймса может быть определен как выражение личного и непосредственного впечатления от жизни. Стремясь запечатлеть в точнейшей словесной форме мимолетные, неуловимые оттенки и перемены мыслей и настроений своих героев, он нередко создает сложные синтаксические конструкции, пользуется намеками, рассчитанными на возникновение мгновенных ассоциативных связей в воображении читателя, скользит по самой грани, отделяющей буквальное значение слова от иронического или переносного. Джеймс пишет крупными мазками: одна интонация, одно настроение, замена глагольных форм назывными предложениями, замена обобщающих прилагательных причастиями и деепричастиями, выражающими процесс, характеризуют произведения Джеймса как целостную систему взаимосвязанных и взаимопределяющих элементов. Речь героев раздробляется на ряд мелких предложений, синтаксис становится фрагментарным, так как следует изгибам мгновенного настроения и выражает не логическое движение, а психологическое становление мысли. Предложения часто лишены подлежащего или сказуемого. В диалогах героев происходит сочетание параллельных, не связанных, не окрашивающих друг друга, «мерцающих» рядов, словесных и образных. Для произведений Джеймса периода 1880–90х годов характерно наличие двух речевых планов. Герой «позднего» Джеймса – человек без единой воли, изменчивых настроений, психика которого представляет собой поток ощущений и эмоций. Это человек, живущий в полусне, ушедший в себя, оторванный, но зависящий от социальной действительности, в душе которого царят сомнение, тоска, чувство одиночества, ухода в мир мечты.

Известно, что художники-импрессионисты стремились к передаче цвета в изменчивых условиях световоздушной среды. Сам предмет сознательно не прорисовывался, почти не выражался в конкретных силуэтах или вовсе исчезал, давались смутные очертания предмета, мгновенное зрительное впечатление, что ясно показывает, что не предмет был важен для художника, а момент его восприятия. Это была живопись при естественном свете, при стремлении передать тонкость цветовых нюансов, точность тональных отношений, переходные состояния природы. В прозе Джеймса внешняя оболочка героя также лишь намечена в общих чертах, происходящее изображается из глубины сознания героя, которое, каждый раз,

реагируя на изменения внешнего побудителя, отличается переменчивостью и неоднородностью. Переходные состояния сознания героя становятся главным объектом авторского внимания.

Импрессионистов отличало умение тонко и точно чувствовать взаимоотношения тонов. Импрессионистский психологизм Джеймса также заключался в стремлении передать мельчайшие переливы душевных состояний героев как результат их взаимоотношений; автор не описывает их личностные особенности – они появляются и проявляются, постепенно приобретая все более выраженную личностную наполненность, исключительно путем взаимодействия с другими героями. Объект изображения дается не как данность, а сквозь призму восприятия героя. Кроме того, когда герой смотрит на один и тот же предмет в разных состояниях, сам этот предмет словно изменяется. Точно так же и в живописи импрессионистов один и тот же пейзаж получал разное отражение в сериях картин, поскольку изменяющиеся свет и состояние художника приносили новый образ этого пейзажа. Действительность захватывается широко, но не целостно, а раздробленно, ослабляется связанность, взаимообусловленность явлений, нет синтетического показа действительности. Полотна импрессионистов выражали ощущение свежести и непосредственности впечатления. Последовательно просветляя свою палитру, импрессионисты освободили живопись от землистых и коричневых красок. Их полотна наполняют светлые тона, дающие свободу бесконечно многообразной игре рефлексов, цветных теней, богатству оттенков. Именно к «прозаическому свету» стремился Джеймс в начале своего творческого пути. Он критикует Тургенева за то, что «он смотрит на жизнь очень мрачно», что, читая произведения русского писателя, мы «попадаем в атмосферу неизбывной печали... погружаемся в густой мрак» [2, с. 500]. В произведениях Джеймса 1870-х годов господствует светлая тональность изображения.

В силу самого метода работы на пленэре пейзаж, в том числе открытый импрессионистами городской пейзаж, занял в их искусстве важное место. Художникам-импрессионистам была присуща необыкновенная зоркость в выборе острохарактерной ситуации, как бы выхваченной из окружающей жизни, где все угадывается, но ничего не сказано прямо. Их композиционное мастерство проявляется в умении найти неожиданную точку зрения, наиболее выразительный ракурс, жест, ограничиться лишь самым необходимым, все лишнее оставляя за пределами «кадра». Как Мане, создавая портрет, пытался найти в личности модели характерное только ей, передать индивидуальную своеособенность экспрессивным жестом, неожиданным поворотом головы или позой, что позволяло всякий раз открывать какую-то новую, очень существенную грань личности, так поиски нужного слова, жеста или мимики, приоткрывающих истинную сущность героя, заставляли Джеймса переделывать одну и ту же фразу по многу раз, чтобы найти точное, единственно верное по смыслу и ритму слово во фразе. Именно в этой связи Г. Уэллс однажды сказал о Джеймсе, что он ищет единственно подходящее, на его взгляд, слово так скрупулезно, что эти попытки напоминают бегемота, пытающегося достать жемчужину. Но именно так Джеймс создает психологический подтекст, передаваемый через яркую деталь, описание, «случайный» бытовой диалог. Как Дега, Джеймс педантичен и оригинален одновременно. У Дега чувствуется непреднамеренность, случайность, выхваченность отдельного эпизода из потока жизни. Он достигает этого неожиданной асимметрией и необычностью точек зрения. Это создавало ощущение естественности и полной свободы, хотя, по сути, было завоевано упорным трудом, точным расчетом и выверенностью композиционного построения. Джеймс также одним из первых показал будни своих героев. В событийном плане с ними решительно ничего важного не происходит. Наблюдаются лишь эмоциональные психологические перемены. Происходит передача впечатления героя от непосредственного восприятия различных граней жизни. В произведениях преобладают статика и номинальная форма выражения над движением и вербальной формой. Как художники-импрессионисты, Джеймс изображает минутное впечатление героя, но с помощью «тщательно продуманной фактуры» [6, с. 334].

Ренуар пишет то мелкими, положенными рядом мазками, то широкими полупрозрачными мазками, перетекающими друг в друга, и тогда сквозь них просвечивает холст, а живопись своей прозрачностью напоминает акварель. У Джеймса также ничто не постулируется, не дается как данность. Писатель лишь тщательно намекает, рисуя нужные штрихи в нужных местах, очерчивает грани, в пределах которых при правильном восприятии всего комплекса штрихов создается целостная и «прозрачная» картина происходящего. Происходящее рисуется Джеймсом согласно импрессионистскому принципу пуантилизма, когда краски на мольберте не смешивались, а накладывались на полотно отдельными мазками, при этом целостное представление о картине составляется только с некоторого расстояния. При таком восприятии четкие раздельные мазки плавно переходят друг в друга и складываются в целостное представление о картине. Кроме того, импрессионисты считали, что у каждого есть свой способ видеть; их видение было взглядом внезапности, движения, изменчивости, игры света во множестве ярких и экспрессивных красок. Таким образом, импрессионисты старались передать не то, каким является объект, а то, каким он является воспринимающему его сознанию, то есть впечатление зрения. Романы Джеймса, как картины импрессионистов, передают все различия индивидуального отношения к единому предмету, все многообразные взгляды, основанные на нюансах, штрихах, оттенках. Замысел произведения, считал

Джеймс, возникает от непосредственного впечатления, возникшего у автора под влиянием определенного «раздражителя». Целью произведения, на его взгляд, является передача опять же индивидуального впечатления. Именно для этой цели Джеймс вводит прием «точки зрения», когда происходящее подается не всеведущим автором, а отражается в сознании одного или нескольких героев. При этом читатель волен сам делать выводы об истинности повествуемого. Акцентируется зависимость объекта от условий воспринимающего сознания субъекта. Предмет изображается не таким, каким он объективно является, а таким, каким кажется данному субъекту в данный момент; запечатлевается мгновенный оттенок индивидуального восприятия. Повествование ведется от первого лица, имеет целью не выявление характера рассказчика, но внесение личностного, субъективного отношения к излагаемому. Именно такая ситуация свободы читательского выбора и поисков истины представлена Джеймсом в повести «Поворот винта».

Итак, как движение импрессионистов было дальнейшим шагом в развитии европейской живописи, так и прозаическое импрессионистическое искусство Джеймса, продолжая реалистические традиции русского учителя, усложняет и углубляет объект изображения. На смену тургеневскому изображению эмоционального богатства, цельности человеческой души приходит изображение переходных ее состояний во впечатлении, в особенностях индивидуального восприятия мира. Но, несмотря на психологическое углубление в сознание героя, импрессионизм Джеймса остается реалистическим – это достигшее невиданной утонченности искусство наблюдения *реальной* действительности, живопись словом. Как художники-импрессионисты пытались поймать мгновенный эффект от света, так живописная техника импрессионистского письма позволила Джеймсу непредвзято и естественно запечатлеть окружающий мир и повседневную жизнь в их подвижности и изменчивости, передать мимолетные впечатления героев, их психологическую глубину. Их объединяла одна цель: выразить впечатление, производимое реальной жизнью во всем ее многообразии. Как импрессионисты, Джеймс не анализирует, а синтезирует внешнюю данность, показывает лишь необходимую взаимосвязь вещей. Но при всей своей усложненности, импрессионистский психологизм прозы Джеймса не направлен на фиксацию мельчайших *вибраций психических процессов* в сознании героя, а остается реалистическим, показывающим перемены эмоционально-психологических состояний героев как реакцию на происходящее во внешней реальности. Джеймс не перешел той грани реалистического описания, которая наблюдается в творчестве поздних импрессионистов – писателей и художников, когда (как, например, в поздний период творчества в живописи Моне и в романах В. Вулф) усиливаются тенденции декоративизма и плоскостности, когда яркость и чистота красок превращаются в свою противоположность, появляется белесость, злоупотребление светлым тоном, что превращает некоторые произведения живописи в обесцвеченные полотна, где нет ничего, кроме пленэра, а в прозе от фигур людей остаются только пятна, когда сознание покрыло всю реальность и поглотило человека, превратившись в безудержный поток.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джеймс, Г. Искусство прозы / Г. Джеймс // Писатели США о литературе / под ред В. Тугушевой. – М.: Прогресс, 1982. – Кн. 1. – 292 с.
2. Джеймс, Г. Статьи / Г. Джеймс // Женский портрет. – М.: Наука, 1981. – 591 с. («Литературные памятники»).
3. Пигарев, К. Русская литература и изобразительное искусство / К. Пигарев. – М.: Наука, 1972. – 151 с.
4. Пумпянский, Л. Тургенев и Запад / Л. Пумпянский // Тургеневский сборник. – Орел, 1940. – 450 с.
5. Тургенев, И.С. Новь / И.С. Тургенев. – М.: Худож. лит., 1986. – 559 с.
6. Бойль, Д. Импрессионисты / Д. Бойль. – М.: АСТ, 2005. – 542 с.

О.В. Томашевич (Новополюцк, ПГУ)

АМЕРИКАНСКАЯ МЕЧТА В РОМАНЕ ФРЭНСИСА СКОТТА ФИЦДЖЕРАЛЬДА «ПОСЛЕДНИЙ МАГНАТ»

Известно, что роман «Ночь нежна», написанный Фицджеральдом в 1934 году, не имел того успеха, на который рассчитывал автор. Постепенно усилились разговоры о том, что Фицджеральд потерял свой «естественный» талант художника. Вот одно из наиболее характерных высказываний такого рода: «Его талант был таким же естественным, как узор из пыльцы на крыльях бабочки. Одно время он понимал это не больше, чем бабочка, и не заметил, как узор стерся и поблек. Позднее он понял, что крылья его повреждены, и понял, как они устроены, и научился думать, но летать больше не мог, потому что любовь к полетам исчезла, а в памяти осталось только, как легко это было когда-то...» [1, с. 84]. Эти слова принадлежат близкому другу юности Фицджеральда – Эрнесту Хемингуэю. В середине 1930-х годов

подобное мнение неожиданно стало чуть ли не всеобщим и прочно утвердилось среди многочисленных критиков и читателей.

В эти годы Фицджеральд переживал не только творческий кризис, личная жизнь писателя также не складывалась. Здоровье Фицджеральда пошатнулось – сказались усталость и многолетнее злоупотребление алкоголем. Но Фицджеральд продолжал работать. Летом 1937 года писатель отправился в Голливуд, где проработал сценаристом в течение двух лет. Новая работа мало подходила ему. «Фабрика грез» купила знаменитого писателя, и ему пришлось подчиняться ее законам, приспособливая чужие произведения для экрана. Все творческие, нешаблонные идеи Фицджеральда отвергались, контракт душил его, как петля, и в письмах он горько иронизировал по поводу голливудских порядков и своего легковесия: «Вам говорят: мы вас пригласили, потому что ценим вашу индивидуальность, но пока вы у нас работаете, позабудьте о ней раз и навсегда» [2, р. 23]. Положение Фицджеральда оказалось особенно тягостным оттого, что в Голливуде происходила смена эпох и командными высотами овладевали менеджеры, насаждавшие сухой расчет и безликий профессионализм. В 1936 году умер Ирвинг Тальберг, с чьим именем тесно связана история выдвижения одной из крупнейших студий Голливуда; вместе с ним исчез и дух «романтического» периода в жизни «фабрики звезд». Тальберг был человеком необычайной судьбы – и яркой, и драматичной. Именно Ирвинг Тальберг и послужил, с нашей точки зрения, прототипом главного героя романа «Последний магнат» Монро Стара.

Работа над романом началась в сентябре 1939 года. Постепенно к писателю вернулась уверенность в себе, а с ней пришло желание взять реванш за неудачи последних лет и превзойти достигнутое ранее. Рассказывая о своих настроениях этого периода, Фицджеральд признался: «В отличие от романа "Ночь нежна" книга не является историей морального падения героя, в ней нет болезненной мрачности, несмотря на трагический финал. Если одна книга может быть "похожа" на другую, то она скорее "похожа" на "Великого Гэтсби", чем на какой-нибудь другой из моих романов. Но я надеюсь, что она получится совсем иной, – я надеюсь, что она будет представлять собой нечто новое, возбудит новые чувства, может быть, даже новый взгляд на некоторые явления» [3, р. 23]. Работа над «Последним магнатом» продолжалась и в течение 1940 года. Фицджеральд собирался закончить роман в начале нового года. Однако в ноябре у него неожиданно случился тяжелый сердечный приступ. Несмотря на плохое самочувствие, писатель продолжал и дальше работать над книгой. Болезнь писателя в значительной степени ослабила его силы. Роман о жизни в Голливуде достался ему с большим трудом. По его собственному выражению, он «выкапывал ... из самого себя, подобно урану – одну унцию из тонны отвергнутых идей» [2, р. 23]. Фицджеральд умер 20 декабря 1940 года в возрасте сорока четырех лет, так и не успев завершить, быть может, самое значительное из всех своих произведений.

Написанная часть представляет только первый вариант задуманного романа. По замыслу автора «Последний магнат» должен был представлять собой записки молодой девушки Сесилии Брэди, дочери одного из руководителей Голливуда. В основу ее рассказа положены события, происходившие в Голливуде во время пребывания девушки на летних каникулах. Она безнадежно влюблена в компаньона отца Монро Стара. Возвращаясь к прошлому и припоминая события пятилетней давности, Сесилия решает описать последние месяцы жизни Стара так, как они представляются ей теперь по собственным воспоминаниям и рассказам друзей.

Критик Эдмунд Уилсон, прочитав рукопись Фицджеральда, подготовил ее к печати. Начальные главы «Последнего магната» были опубликованы примерно через год после смерти автора. В них только намечается основной конфликт романа, и характеры не раскрыты полностью. По существу мы даже точно не знаем, как именно должен был разрешиться конфликт «Последнего магната». Здесь приходится положиться на Эдмунда Уилсона, который составил краткий конспект трех последних глав книги, добавив свои собственные комментарии.

Действие романа разворачивается в среде кинозвезд и режиссеров, операторов и сценаристов, технических служащих и простых рабочих всемирно известного центра американской кинематографии. Рассказывая историю главного героя книги, финансового магната Монро Стара, автор намеревался показать весь Голливуд в целом, от самых «верхов» до «низов», нарисовав, таким образом, широкую картину американской жизни 1930-х годов. Нужно сказать, что Фицджеральду, пожалуй, трудно было найти другое место действия, которое больше соответствовало особенностям его «двойного видения». Именно в Голливуде контраст между Америкой – «страной чудес» и Америкой реальной действительности 1930-х годов мог проявиться себя в гротескно-наглядной форме. Фицджеральд умело использует этот контраст на протяжении всей книги, что вовсе не лишает «фабрику грез» известной доли романтики. Однако сказочно-романтическая сторона Голливуда может ослепить только неопытного наблюдателя. Необыкновенным чудесам тут противостоит мало поэтическая в своей сущности реальность. И она описана в книге с глубокой проницательностью и знанием дела. Голливуд в романе – это также и коммерческое предприятие, главная цель которого – «делать деньги». Фицджеральд дает нам почувствовать это с первой же

страницы книги с помощью слов Сесилии: «My father was in the picture business as another man might be in cotton or steel, and I took it tranquilly»¹ [4].

С конца 1920-х годов небольшое число крупных компаний стало контролировать производство фильмов, а продюсеры превратились в своего рода диктаторов, полностью оттеснивших тех, кто создает кинокартины, – режиссеров, драматургов, художников и артистов. Эти финансовые магнаты Голливуда, как правило, были заинтересованы только в своих прибылях, уделяя очень мало внимания художественному качеству массовой, серийной, непрерывно повторяющей одни и те же образцы кинопродукции. Именно такой Голливуд описывает Фицджеральд в «Последнем магнате». Бизнес в романе тесно сочетается с идеологией – ведь продукция Голливуда представляет собой важнейшую часть духовной культуры США. А потому конфликт духовного и грубо материального начал в американской жизни раскрыт в романе с особым драматизмом.

Пребывание и работа в столице американской кинопромышленности раскрыли перед писателем ее секреты, позволили уловить атмосферу города, в котором все связано с кино. Фицджеральд тонко определяет присущую Голливуду внутреннюю противоречивость. Раскрытием драматической истории Голливуда замысел писателя отнюдь не исчерпывается. Чтобы оценить его в полной мере, необходимо подробнее остановиться на образе главного героя романа. Перед читателем предстает человек со всеми его сильными и слабыми сторонами характера. Автор показывает своего героя и в домашней обстановке, и в обществе, и на работе. Герой постоянно изображен в действии: то он участвует в обсуждении нового сценария, то находится на репетиции и советует заменить актрису, то беседует с писателем о его новой работе. Монро Стар – выходец из небогатой семьи, который не получил никакого образования, кроме вечерних курсов стенографии. Он пришел в кинематографию, когда еще можно было, в исключительных случаях, сделать головокружительную карьеру, опираясь только на собственные таланты. Стар и сделал такую карьеру, но на его глазах движение времени исключило самую возможность повторения чего-либо подобного. Кинопромышленность почти мгновенно прошла «патриархальный» этап, и Стар, при всей его «незаменимости», оказался в определенной мере архаичным, чуть ли не пережитком прошлого. Тем не менее, методы Стара оказываются действенными и, главное, отвечают его характеру. Сложность положения Стара в значительной мере определяется тем, что система, в создании которой он активно участвует, в сущности враждебна всякому проявлению человечности. Будучи порождением этой системы, Стар принимает ее, он не может выйти за рамки. Позиция главного героя неизбежно оказывается компромиссной, а, следовательно, как показывает Фицджеральд, несостоятельной. Стар обречен на гибель не только объективным ходом событий, но и потому, что не может отказаться от попыток сочетать несочетаемое: талантливый и удачливый делец, он в то же время – романтик.

Чтобы понять, как взаимоисключающие качества и черты «уживаются» в одной личности, нужно помнить, что Стар – американец. Поднявшись из низов, он воплощает собой американский миф о равных возможностях для каждого. Сфера деятельности Стара оказалась исключительно удачной для полного раскрытия его характера. Где еще романтик мог бы так проявить себя, если не на «фабрике романтических грез»? Сознательно романтизируя Стара, Фицджеральд всячески подчеркивает, что он действительно великий продюсер, натура крайностей, довольствующаяся всем или ничем, человек, отдавший все силы души служению своему делу и потому сумевший добиться того, чего добиваются лишь немногие. Все его время рассчитано буквально по минутам, даже дома он продолжает редактировать сценарии, не обращая внимания на воскресные дни. Пожалуй, студия становится в большей степени его домом. Он всего себя отдает любимой работе. Вот как сам писатель характеризует его в лирическом отступлении: «He had flown up very high to see, on strong wings when he was young. And while he was up there he had looked on all the kingdoms, with the kind of eyes that can stare straight into the sun. Beating his wings tenaciously-finally frantically-and keeping on beating them he had stayed up there longer than most of us, and then, remembering all he had seen from his great height of how things were, he had settled gradually to earth»² [4].

В изображении автора Монро Стар – прежде всего финансовый магнат, которого интересуют максимальные прибыли. Ему лучше других знакома и понятна деятельность Голливуда как гигантской, оборудованной по последнему слову фабрики, которую он сумел подчинить своей железной воле. В то же время он необычный предприниматель, он творец духовных ценностей. Рассказывая о столкновении Стара-художника со Старом-финансистом, Фицджеральд описывает неожиданную встречу «последнего магната» с негром, пришедшим ловить рыбу на берегу океана и «почитать Эмерсона». Идеалы Голливуда бесконечно далеки от случайного знакомого Стара. Не подозревая, с кем его свела судьба, негр признается,

¹ «Мой отец делал бизнес на кинофильмах, подобно тому, как другой делал бы его на хлопке или стали, и я относилась к этому хладнокровно» [5, с. 345].

² «В юности он взлетел на крепких крыльях ввысь – и все царства мира обозрел глазами, способными не мигая глядеть на солнце. Неустанным, упорным, а под конец – яростным, усилием крыльев он продержался там долго – многим удастся это, – и затем, запечатлев сущность вещей, как видится она с громадной высоты, спустился постепенно на землю» [5, с. 362].

что не приемлет кино и запрещает своим детям смотреть фильмы. Эта встреча производит глубокое впечатление на Стара, заставляя задуматься о смысле дела, которому он посвятил жизнь. «Since he had spoken the Negro, Stahr had thrown four pictures out of his plans—one that was going into production this week. They were borderline pictures in point of interest but at least he submitted the borderline pictures to the Negro and found them trash. And he put back on his list a difficult picture that he had tossed to the wolves, to Brady and Marcus and the rest, to get his way on something else. He rescued it for the Negro man»³ [4].

Двойственной является и политическая позиция Монро Стара. Раскрывая смысл заглавия романа, Эдмунд Уилсон заметил, что Стар был прообразом последнего киномагната так называемого патриархального типа. Этим термином в Америке называют предприимчивых «капитанов индустрии» времен свободной конкуренции, своими руками создавших собственные предприятия. Там они были полновластными хозяевами и лично вникали не только в сферу производства, но и в жизнь своих служащих. К началу XX века патриархальные предприниматели такого рода были, как известно, в большинстве своем вытеснены правлениями трестов и монополий. Личное начало в процессе производства постепенно уступало место началу безлично-коллективному, а поскольку присвоение по-прежнему оставалось частным, то и человеческие отношения подвергались все большей дегуманизации и отчуждению. Характер главного героя многими чертами напоминает «последних» предпринимателей патриархального склада, уже обреченных на гибель, но все еще кипящих неумеренной энергией. Полностью полагаясь на свою волюнтаристскую философию, Стар предан идеалам уже изжившей себя «патриархальной» деловой этики.

Естественно, что в 1930-е годы – период небывалого подъема американского рабочего движения и дальнейшего бурного развития кинопромышленности Голливуда – такая позиция Стара могла только еще больше изолировать его. По словам Эдмунда Уилсона, в последних главах романа Стар должен был оказаться как бы между двух огней. Сочувствуя своим служащим, он все же выступает против требований, которые предъявляет руководимый коммунистами профсоюз. С другой стороны, Стар не может согласиться и с политикой откровенной эксплуатации, которую поддерживают все остальные продюсеры Голливуда. Оставшись один, «последний магнат» попадает в двусмысленное положение.

Безысходность одиночества героя осложняет и его неудачная любовь к Кэтлин Мур, девушке до странности похожей на его умершую несколько лет назад жену. Гордая, с раннего детства познавшая жестокую бедность и в то же время нежная и добрая, она живет жизнью, которая не имеет ничего общего с Голливудом, и в этом, быть может, и заключается секрет ее привлекательности для героя. Любя Стара, но, не понимая его, Кэтлин по нелепому стечению обстоятельств выходит замуж за другого, что, конечно, еще больше усугубляет внутренний разлад «последнего магната». В конце концов Стар, как следует из конспекта Эдмунда Уилсона, совершенно теряет голову и опускается до уровня своих противников – других магнатов «фабрики грез». Он задумывает устранить своего главного врага Билли Брэди, прибегнув к услугам наемного убийцы. Правда, в последнюю минуту Стар меняет решение. Но уже поздно. Герой гибнет в авиационной катастрофе, так и не успев отменить приказ об убийстве.

Монро Стар – трагическая фигура. Герой расплачивается за вину перед самим собой, перед своей человеческой сущностью, перед своим талантом и духовными возможностями, которыми он не сумел или не захотел распорядиться как художник и носитель гуманизма и подлинной культуры. Трагической фигурой персонаж делает его незаурядность, но именно она и предъявляет ему особенно высокий нравственный счет. Монро Стар – жертва «мечты», жертва «великой иллюзии», владевшей умами многих поколений американцев. Однако Фицджеральд вовсе не снимал с него прямой личной вины за выпавший ему безрадостный финал. Монро Стар – из породы людей, которых в Америке называют «self-made men» – «самородки», «люди, сделавшие сами себя». В прошлом у него всего лишь вечерние курсы стенографии, но он сумел «взлететь на крепких крыльях ввысь» и продержался на высоте долго, потому что крылья его были сильными, а упорство безмерным. Но, набирая высоту, он не ощутил, как далеко отклонился от маршрута, который наметил себе в юности: на место целостной и творческой личности явился руководитель фирмы с многомиллионным капиталом, и подмена оказывается для Стара непереносимой.

Фицджеральд принадлежит к тем американским писателям, которые первыми заговорили о том, что «мечта» обанкротилась и что история все чаще подтверждает ее несовместимость с идеалом нравственно полноценной и свободной личности. Главная тема романа глубоко трагична, потому что крушение «великой иллюзии» было реальной трагедией для миллионов людей, уверовавших в нее. А «Последний магнат» обозначил масштабы этой трагедии с особой художественной четкостью.

³ «Под влиянием слов негра Стар уже вычеркнул мысленно из планов четыре картины, в том числе одну, намеченную к съемкам на будущей неделе. Стар и раньше считал их не слишком актуальными, но сейчас взглянул на них глазами негра и отверг как дрянь. И снова включил в свои планы трудноотстаиваемую картину, которую бросил было на съедение волкам – Брейди, Маркусу и прочим, – чтобы взамен добиться своего в другом пункте. Восстановил эту картину ради негра» [5, с. 443].

Таким образом, необходимо сделать вывод, что Монро Стар является точкой пересечения бесчисленных нитей, образующих паутину Голливуда, но значение его образа значительно шире голливудских рамок как типичных черт капиталистического предпринимательства. В крушении Стара отражено торжество бесчеловечной системы, нравственно и физически разрушающей личность. В его образе находит завершение разработка темы пресловутой «американской мечты», воплощение которой в жизнь оказалось столь же невозможным, сколь невозможно воплощение самой жизни в схеме коммерческого фильма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хемингуэй, Э. Праздник, который всегда с тобой; Острова в океане: Романы / Э. Хемингуэй; пер. с англ. – Минск: Маст. лит., 1988. – 542 с.
2. Fitzgerald, F.S. Afternoon of an author / F.S. Fitzgerald. – New-York, 1957. – 132 p.
3. Fitzgerald, F.S. Last Tycoon / F.S. Fitzgerald; ed. by Edmund Wilson. – New-York, 1941. – 141 p.
4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.fitzgerald.narod.ru>.
5. Фицджеральд, Ф.С. Избранные произведения: в 3-х т. / Ф.С. Фицджеральд; пер. с англ.; коммент. А. Зверева. – М.: Худож. лит., 1984. – Т. 2. Ночь нежна; Последний магнат. – 487 с.

О.А. Лукьяненко (Новополоцк, ПГУ)

«ПРАЗДНИК, КОТОРЫЙ ВСЕГДА С ТОБОЙ» Э. ХЕМИНГУЭЯ КАК РЕАКЦИЯ НА «АВТОБИОГРАФИЯ ЭЛИС Б. ТОКЛАС» Г. СТАЙН

Имена Гертруды Стайн и Эрнеста Хемингуэя тесно связаны в литературе. Они познакомились в 1922 году, когда Хемингуэю было двадцать два, а Стайн – сорок восемь. Гертруда и Эрнест были очень привязаны друг к другу: Стайн питала к молодому писателю «слабость, потому что он такой прекрасный ученик» [4, с. 291], как она отмечала в «Автобиографии Элис Б. Токлас», а Хемингуэй с жадностью впитывал каждое сказанное Гертрудой слово и учился использовать ритм и повторы. Их теплые отношения значительно осложнились после выхода в свет «Автобиографии Элис Б. Токлас», в которой Стайн представляет Хемингуэя не в лучшем свете. В книге Стайн намекает на карьеризм Хемингуэя, трусость и хрупкость его натуры, несмотря на то, что он занимался боксом и даже тренировал молодых спортсменов. С определенной долей иронии Стайн описывает первые литературные попытки начинающего писателя: «Тем временем отец нашего крестного сына самым *честным образом* засел за работу, чтобы сделать из себя писателя» [4, с. 287]. Выражение «самым честным образом» в английском варианте звучит как «very earnestly», что можно также понять как «вполне в духе Эрнеста». Как отмечает Е. Петровская «всякому англоязычному читателю непременно придет здесь на память "The Importance of Being Earnest", где весь сюжет строится не столько на том, как важно быть серьезным, сколько на том, как важно быть Эрнестом» [4, с. 287], что оттеняет фигуру Хемингуэя не самым выигрышным образом.

Как свидетельствует К. Бэйкер, книга Гертруды Стайн «Автобиография Элис Б. Токлас» вызвала желание Хемингуэя написать собственные мемуары: «The first semi-serious intimation that Hemingway might one day undertake the writing of his memoirs was stimulated by the appearance of Gertrude Stein's "Autobiography of Alice B. Toklas" in 1933» [1, с. 349] («Первый полусерьезный намек на то, что Хемингуэй может однажды написать мемуары, был вызван появлением «Автобиографии Элис Б. Токлас» Гертруды Стайн в 1933 году»¹), причем написать их правдиво и действительно хорошо, так как «he was jealous of no one, owned a real "rat-trap" memory, and possessed the relevant documents» [1, с. 349] («он никому не завидовал, обладал действительно цепкой памятью и имел важные документы»). Последние слова первоначально были использованы как эпиграф к книге «Праздник, который всегда с тобой». Этими же словами Хемингуэй намекает на ревностное отношение Стайн к чужим успехам. Не удивительно, что у Хемингуэя появляется желание написать воспоминания, ведь Г. Стайн прямо подстрекает писателя, несколько раз повторяя в «Автобиографии»: «Но какова была бы повесть про истинного Хема, и рассказать ее следовало бы ему самому, жаль, что никогда не расскажет» [4, с. 291].

В своих мемуарах Хемингуэй как будто мстит Стайн, создавая карикатурный образ писательницы. В книге Стайн предстает в двусмысленном свете; Хемингуэй постоянно дает понять, что «перерос» ее как писатель, подтрунивает над ее болезненной ревностью к успехам других, намекает на какую-то стыдную женскую тайну и всячески принижает ее значение, а стало быть и собственную зависимость от воспринятых у нее уроков. Свое превращение в писателя он описывает по существу как внезапное самопорождение, творя очередной романтический миф «гения». Когда Хемингуэй описывает развитие себя как писателя, он отмечает огромное влияние лишь двух факторов. Это, во-первых, русские писатели –

¹ Здесь и далее, кроме особо отмеченных случаев, перевод с английского мой. – О. Л.

Тургенев, Толстой, Достоевский, Гоголь, Чехов, – которые были доступны ему в английских изданиях. Читая русских классиков, писатель копил силы, впечатления, эмоции для собственного творчества. Именно они научили его реалистично, ярко изображать художественную действительность. Вторым фактором является, как отмечает А.И. Старцев, «новейшая французская живопись, и, прежде всего Сезанн» [5, с. 345]. Как пишет в воспоминаниях Хемингуэй, «I was learning something from the painting of Cézanne that made writing simple true sentences far from enough to make the stories have the dimensions that I was trying to put in them» [2, с. 12] («Живопись Сезанна учила меня тому, что одних настоящих фраз мало, чтобы придать рассказу ту объемность и глубину, какой я пытался достичь» [6, с. 12]). Хемингуэй не признает влияния Стайн на свой стиль, и лишь вскользь указывает, что «она открыла много верных и ценных истин о ритме и о повторе» [5, с. 346].

Невзирая на то, что оба произведения представляют собой противостояние и борьбу двух писателей, в них можно найти определенные сходства, которые касаются главным образом стиля и жанра. Обе книги представляют собой мемуары и связаны едиными пространственно-временными рамками – это Париж 1920–30-х годов. Разница заключается в том, что Г. Стайн описывает недавние события, а Хемингуэй отделял от происшедшего более чем тридцатилетний временной отрезок. Пожалуй, именно поэтому описание Г. Стайн лишено сентиментальности, ностальгии по старым добрым временам, романтизации себя, словом, всего, чем изобилует «Праздник, который всегда с тобой». Вместе с тем, в «Автобиографии» Стайн умело использует элементы традиционной беллетристики, играет на читательском ожидании сенсационных подробностей из жизни знаменитостей, мистифицирует его, прибегая к специфическому лукавству и юмору, тоже весьма специфическому, имеющему в первую очередь эротический подтекст. Все это сообщает повествованию дополнительный оттенок пародии, в том числе и самопародии.

Следует отметить также, что «Автобиография» написана от третьего лица, лица Элис Б. Токлас, «неплохой хозяйки, неплохой садовницы, неплохой рукодельницы, неплохой секретарши и неплохой издательницы» Стайн. Казалось бы, такой прием позволяет разделаться с понятием «гения» на первых же страницах: «Прежде чем я решила в конце концов написать эту книгу о двадцати пяти проведенных с Гертрудой Стайн годах, я часто говорила, что называться она будет «Как я сидела с женами гениев». Их было великое множество. Я сидела с женами, которые на самом деле были не жены, гениев, которые на самом деле были гении. Я сидела с настоящими женами ненастоящих гениев. Я сидела с женами гениев, почти что гениев, несостоявшихся гениев, короче говоря, я часто и подолгу сидела с множеством жен и с женами множества гениев» [4, с. 22]. В последнем абзаце книги выясняется (но это секрет Полишинеля), что автобиография принадлежит перу Стайн: «Примерно шесть недель тому назад Гертруда Стайн сказала, сдается мне, ты никогда не сядешь за эту автобиографию. Знаешь, что я намерена предпринять. Я хочу написать ее за тебя. Я хочу написать ее так же просто, как Дефо когда-то написал автобиографию Робинзона Крузо. Так она и сделала и вот вам эта книга» [4, с. 339]. Сюжетом, таким образом, является здесь становление самого текста, его постепенное оформление в «автобиографию», происходящее в режиме реального времени, «на наших глазах». А традиционный жанр автобиографии с его набором канонических правил и условностей подвергается радикальной трансформации, «деконструируется» – наряду с романтической концепцией «гения».

«Праздник» также имеет черты беллетристического произведения: здесь сложно переплелись вымысел автора и реальность, причем, складывается впечатление, что Хемингуэй сам не может отличить миф от правды. Мифом в данном случае является идеализированный образ Хемингуэя как бедного молодого жертвующего всем ради искусства творца. Кроме того, как объяснял Хемингуэй своей жене Мэри, которая, прочитав первые главы, была разочарована, обнаружив, что в книге мало непосредственно автобиографического, он использовал специальный прием: «Hemingway explained that he was using a special technique, like a cushion shot in billiards or a double-wall bounce in jai alai» [1, с. 352] («Хемингуэй объяснил, что он использовал специальный прием, как бортовой удар в бильярде или отскок от двух стенок в хай элай»). И действительно, образ молодого Хемингуэя раскрывается отчасти, отражаясь от личностей Г. Стайн, Фицджеральда, Форд Мэдокс Форда. Итак, даже в автобиографическом произведении Хемингуэй не может удержаться от художественных приемов, его произведения продолжают вести его за собой, начав писать, он больше не принадлежит себе. Многое из описываемого периода жизни не отражено в книге, что также не характерно для мемуаров, где автор старается как можно более детально описать свою жизнь. Опущенные события были включены в другие произведения или очерки. Таким образом, Хемингуэй вплетает книгу «Праздник, который всегда с тобой» в общую канву творчества, заставляя читателя обратиться к другим произведениям, и дает понять, что художника можно постичь не столько читая его автобиографические произведения, но больше и глубже изучая его творчество в целом, ибо как отметил А. Кэзин: «autobiography is hardly the place to which to look for truth, particularly autobiography by such a talent as Hemingway's» [3, с. 35] («Автобиография – вряд ли то место, где следует искать правду, особенно биография такого таланта, как Хемингуэй»). Тем более Хемингуэй имел весьма негативное отношение к мемуарам, тогда данная книга выглядит как пародирование жанра.

Таким образом, несмотря на то, что данные книги представляют собой пример борьбы и взаимоничтожения средствами творчества, они определенно являются эхом друг друга и имеют сходные жанровые элементы. Возможно, писатели таким образом всего лишь вовлекают нас в игру, подогревая читательский интерес интригами и склоками, а может, Г. Стайн, будучи превосходным учителем, стимулирует творческий потенциал своего ученика, зная его независимую, борцовскую натуру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Baker, C. Ernest Hemingway. Writer as Artist / C. Baker. – Princeton: Princeton Univ. Press, 1973. – 438 p.
2. Hemingway, E. A Moveable Feast / E. Hemingway. – Moscow: JUPITER-INTER, 2004. – 148 p.
3. Ryan, F.L. The Immediate Critical Reception of Ernest Hemingway / F.L. Ryan. – Washington: Univ. Press of America, 1980. – 71 p.
4. Стайн, Г. Автобиография Элис Б.Токлас. Пикассо. Лекции в Америке / Г. Стайн; пер. с англ.; сост. и послесл. Е. Петровской. – М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2001. – 607 с.
5. Старцев, А.И. Хемингуэй: книги последних лет / А.И. Старцев // От Уитмена до Хемингуэя / А.И. Старцев. – М.: Сов. писатель, 1972. – С. 333 – 348.
6. Хемингуэй, Э. Праздник, который всегда с тобой; Острова в океане. / Э. Хемингуэй. – Минск: Маст. лит., 1988. – 542 с.

З.И. Третьяк (Полоцк, ПГУ)

АВТОРСКОЕ ВИДЕНИЕ ПЕРВОЙ И ВТОРОЙ МИРОВЫХ ВОЙН В РОМАНЕ Э. ХЕМИНГУЭЯ «ЗА РЕКОЙ, В ТЕНИ ДЕРЕВЬЕВ»

Книги о войне, появившиеся в последнее десятилетие жизни Э. Хемингуэя (или подготовленные им к печати), по своему колориту могут быть отнесены к завершающему циклу творчества прозаика. Это романы «За рекой, в тени деревьев» (1950) [1] и «Острова в океане» (издан посмертно в 1970 году) [2]. Существенным является то, что по тональности эти две книги резко отличаются от всего написанного ранее Э. Хемингуэем, например, о Первой мировой войне. А. Зверев считает, что в этом случае сказалась та школа, которую писатель прошел во время Гражданской войны в Испании (1936–1939). Именно она окончательно утвердила сугубо негативное отношение прозаика к идеологии фашизма и убедила его в острой потребности отпора этому новому виду варварства [3, с. 510]. На примере данных книг Э. Хемингуэя хорошо заметно, как кардинально изменились эстетика и пафос его прозаических литературно-художественных произведений о войне. Личное участие в антифашистском движении не могло привести к созданию произведений, имеющих сугубо пацифистскую направленность.

Роман «За рекой в тени деревьев» можно назвать, пользуясь терминологией П. Топера, «книгой-возвратом» [4, с. 34]. События в произведении подобного плана развиваются следующим образом: много лет спустя после окончания кровопролитной войны ее непосредственный участник, сегодня уже довольно немолодой ветеран (например, полковник Кантуэлл), сполна познавший тяготы и лишения жизни, а в те годы еще совсем юноша, полный энтузиазма и иллюзий, возвращается в те места, где принял настоящее боевое крещение. Решение вернуться и вспомнить былое принимается не без боли и горечи, однако оно становится первым шагом на пути примирения с самим собой. Оно же свидетельствует о незаурядной силе воли персонажа, его стремлении избавиться от призрачных образов прошлого хотя бы перед лицом приближающейся и неизбежной кончины.

Сюжет романа не отличается новизной и оригинальностью. В нем повествуется о судьбе, рассуждениях и чувствах некогда полного надежд, разбитых Великой войной, а ныне обреченного человека, стоящего перед лицом смерти, о том, как он стоически принимает последние часы жизни, как он подводит итоги всему пережитому и передуманному. Подобный мотив встречается и в других произведениях зарубежных художников слова. Достаточно вспомнить хотя бы роман Э.М. Ремарка «Жизнь взаймы» (1959), в котором герои пытаются ярко прожить свои последние часы. Э. Хемингуэя в романе интересуют не столько телеграфически точные описания тех нескольких дней, проведенных Кантуэллом в Венеции, а то, как принимает смерть волевой человек, бывший фронтовик. Что-то подобное происходило и с другими персонажами американского прозаика (в рассказе «Непобежденный» и повести «Снега Килиманджаро», вошедших в сборник «Первые сорок девять рассказов», 1939).

Ричард Кантуэлл (главный герой романа «За рекой, в тени деревьев») – полковник пехотных войск армии США, который всю жизнь прослужил в армии, но так и не сделал карьеры: ему не хотелось стать похожим на сотни тысяч службистов, для которых жизнь подчиненных не имела ни малейшего значения. Он принял участие в двух мировых войнах, во многом разочаровался, многое осознал и составил собственное представление о происходящем вокруг. Отдав все время и силы служению бесполезной войне, он

всей душой возненавидел ее. И вот наступило время подвести итоги жизни. На это судьба ему отвела только два дня в страстно любимой им с давних пор Венеции.

Следует отметить, что главный герой предстает перед читателем полностью сложившейся личностью (в отличие от Ника Адамса – персонажа сборника рассказов «В наше время», 1925, и Фредерика Генри – героя всемирно известного романа о Первой мировой войне «Прощай, оружие!», 1929). Причем сам процесс ее формирования фрагментарно освещен только в воспоминаниях и самохарактеристиках персонажа. Итак, мы застаем полковника Кантуэлла на завершающей стадии его внутреннего развития, когда под влиянием двух мировых войн, профессиональной деятельности и убеждений, он приходит к неутешительным выводам о своей жизни. Причем Э. Хемингуэй лишь только намекает, какими путями шел его персонаж к этому моменту.

Как замечает А. Старцев, в книге проходят две темы: «военно-политическая, выраженная преимущественно в воспоминаниях и рассуждениях полковника Кантуэлла, и личная, связанная с его любовью к юной графине Ренате, с одолевающей его болезнью и ощущением близкого конца» [5, с. 528]. Б. Гиленсон в книге «Эрнест Хемингуэй» пишет, что любовная линия в романе – это в большей степени аллюзия на драму «Отелло» У. Шекспира. Кантуэлла он сравнивает с мавром, а графиню Ренату – с Дездемоной [6, с. 169]. Молодая венецианка полюбила старика-полковника за испытания, выпавшие на его долю. Эта любовь вряд ли скрашивает последние дни Ричарда Кантуэлла, наполненные горькими мыслями, вызванными неизлечимой болезнью и предчувствием стремительно приближающегося конца, а также разочарованием практически во всем, что пришлось совершить на жизненном пути.

Трактовка войны как таковой в романе определяется взглядами Э. Хемингуэя, которые он начал формулировать еще в романах «Фиеста» (1926) и «Прощай, оружие!». Хотя Кантуэлл вовсе не помышляет о «сепаратном мире», его роднит с лейтенантом Генри и Джейком Барнсом ненависть к тем, кто разжигает и поддерживает войну, и уважение к людям, сражавшимся на передовой. Парадоксально, что полковник ненавидит войну, хотя вся его профессиональная деятельность связана с ней напрямую. Ему претит кровавая бойня, в которой люди гибнут по вопиющей некомпетентности и самодовольству командования. Но кого уж Кантуэлл действительно готов стереть с лица земли, так это тех, кто желает наживаться на крови, горе и слезах, которые приносит война и солдатам, и мирному населению. Еще одна черта в военной натуре Кантуэлла – его вера в солдатское братство и солидарность, теплое чувство к тем, кто имел несчастье побывать на войне, уйти с фронта физически израненным и духовно искалеченным.

Полковник Кантуэлл понимал, что его настоящий противник не только по ту, но и по эту сторону фронта, что профашистские тенденции в собственной армии еще страшнее и опаснее, чем немецкий и итальянский фашизм, выступившие как открытый враг. Главный герой осознает, что фашизм – явление вовсе не локальное, а стройная идеология, имеющая прочные корни и у него в стране, это зло, скрывающиеся в социальной жизни и глубинах человеческой природы. В данном произведении Э. Хемингуэй уже не обличает войну как трагическую нелепость и ошибку, что сближает роман с его другими книгами о войне, написанными в США после Второй мировой войны [7].

В полковнике Э. Хемингуэй попытался соединить нарисованного им ветерана двух войн, офицера американской армии и себя самого (человека, живущего творчеством). В результате получилась довольно противоречивая фигура, профессиональные суждения которой иногда звучат весьма некомпетентно и необоснованно, а сложный духовный мир вряд ли типичен для американского военнослужащего. Настоятельно рекомендуется свободно в беседе Кантуэлл переходит от одного вида искусства к другому, упоминает итальянских, фламанских, испанских и французских художников, смело сравнивает портрет Ренаты с лучшими портретами кисти Веласкеса и Тинторетто.

Роман вобрал в себя практически все пережитое Э. Хемингуэем во время последнего путешествия в Италию, яркие и полные трагизма воспоминания о Первой мировой войне и рассуждения о последней мировой войне, которая не так давно завершилась. Далекие от войны описания острова Торчелло, отеля «Гритти», бара «Гарри» перемежаются с воспоминаниями о высадке в Нормандии, марше через Францию, освобождении Парижа, которые были свежи в памяти, как главного героя романа, так и в сознании самого автора.

Американский прозаик, а вместе с ним и полковник Ричард Кантуэлл, характеризует Вторую мировую войну, в которой участвовала армия США, как весьма прибыльный бизнес. Автор открыто выражает свое отвращение, питаемое к послевоенной политике правительства родной страны, которая допускает возможность развязывания новых войн в ближайшем будущем. Кроме того, Э. Хемингуэй открыто заявляет о своих упованиях на то, что господство фашистского режима в Испании – явление крайне недолговечное. Художнику слова хотелось бы думать, что и испанские фашисты потерпят поражение, как их собратья в Италии и Германии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хемингуэй, Э. За рекой в тени деревьев / Э. Хемингуэй // Собр. соч.: в 4 т. – М.: Худож. лит., 1968. – Т. 4. – С. 5 – 216.

2. Хемингуэй, Э. Острова в океане / Э. Хемингуэй // Праздник, который всегда с тобой; Острова в океане: Романы. – Минск: Маст. літ., 1988. – С. 127 – 541.
3. Зверев, А. Движение времени – движение темы. Американский роман о войне / А. Зверев // Вторая мировая война в литературе зарубежных стран. – М.: Наука, 1985. – С. 509 – 548.
4. Топер, П. Война и история. Советская литература о Великой Отечественной войне в контексте мирового литературного процесса / П. Топер // Вторая мировая война в литературе зарубежных стран. – М.: Наука, 1985. – С. 5 – 67.
5. Старцев, А. Книги последних лет / А. Старцев // Хемингуэй, Э. Собр. соч.: Т. 4 / Э. Хемингуэй. – М.: Худож. лит., 1968. – С. 527 – 536.
6. Гиленсон, Б. Эрнест Хемингуэй / Б. Гиленсон. – М.: Просвещение, 1991. – 192 с.
7. Waldmeir, J. American Novels of the Second World War / J. Waldmeir. – The Hague – Paris, 1969. – 180 p.

А.А. Никифоров (Полоцк, ПГУ)

ХОЛОКОСТ В МИРОВОЙ ПОЭЗИИ И ПОЭЗИИ США: ТЕМЫ, ПРОБЛЕМЫ, ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ

*Что есть поэзия, когда она не спасает
нации или народы?
Чеслав Милош*

Введение. Американская поэзия о Второй мировой войне – сложный, многообразный и специфический объект исследования. Особенности восприятия и осмысления этой войны в творчестве поэтов США проявляются как в индивидуальной реакции на те или иные события или войну в целом, так и в предпочтении освещения какого-либо конкретного события. Также в качестве особенностей необходимо учитывать чисто американские литературные явления, такие как афроамериканская поэзия о Второй мировой войне, и непосредственно связанные с США события (Перл-Харбор, тихоокеанские военные действия, Хиросима и прочие). Одним из самых значительных явлений Второй мировой войны, которое нашло и находит широкое и глубокое отражение в творчестве самых разных поэтов США, явился холокост.

Настоящая работа посвящается изучению тем, проблем и возможных подходов к исследованию поэзии холокоста, в частности поэзии США. Если в предыдущей статье «Особенности восприятия холокоста американскими поэтами в свете общественно-политической ситуации в США 1933 – 1945 гг.» [1] обсуждался исторический, социальный и отчасти культурный контекст, в котором формировалась американская поэзия холокоста, то здесь она рассматривается как явление литературы США в свете антифашистской поэзии и прозы Европы. Говоря о поэзии холокоста (строчное написание), мы имеем в виду стихи, объектом которых являются все жертвы нацистов, а также события, связанные с массовым уничтожением мирного населения начиная с 1933 года, и ряд проблем, касающихся восприятия и осмысления этого исторического явления. Таким образом, стихи о геноциде еврейского населения Европы, которые получили название поэзия Холокоста (первая буква – прописная), не выделяются нами в качестве единственного объекта исследования, как это свойственно западному литературоведению, когда дело касается литературы о зверствах нацистов [2, 3, 4].

Это притом, что, как уже отмечалось в предыдущей работе, во время войны, когда только появился этот термин, холокост воспринимался, и в частности, американцами, как истребление европейских и советских граждан и военнопленных в общей массе, куда наряду с евреями входили коммунисты, профсоюзные работники, представители духовенства и многие другие¹. Таким образом, в этой работе выдвигается тезис о том, что осмысление нацистских зверств в американской поэзии 40-х – 60-х годов XX века гораздо шире, чем освещается в литературоведении США.

Обоснование термина. Нельзя сказать, что стихи об уничтожении евреев не представляют собой центральную и подавляющую часть западной поэзии холокоста, но также нельзя утверждать, что стихи, посвященные памяти других категорий граждан – маргинальное явление для данной поэзии. Учитывая расширенный объект исследования, и во избежание терминологической путаницы в работе используется понятие *холокост*, за исключением цитат из источников, где это слово пишется с заглавной буквы. Но и здесь возникает проблема, так как, к примеру, многие антологии, объединяющие *все* стихотворения по теме, используют термин *Холокост*, как в заглавии, так и в текстах предисловий; то же касается большинства исторических и литературоведческих трудов. Употребление термина *холокост* продиктовано еще и тем, что ни одна антология, ни один сборник не посвящен исключительно Шоа (катастрофа еврейского народа). В каждой книге значительную часть составляют стихотворения о гибели евреев, но не

¹ Использование термина *холокост* применительно ко всем жертвам нацистов в общественной и культурной жизни США см. монографию П. Новика «Холокост в жизни американцев» [5, р. 20, р. 214 – 221].

менее существенный вклад в эти книги внесла поэзия о других жертвах. Поскольку корпус мировой поэзии холокоста значительно шире, чем осваиваемый в литературоведении США материал, настоящее исследование призвано заполнить некоторые лакуны в изучении литературы о холокосте (в частности, американской) и рассмотреть особенности военной поэзии США (не ограничивающейся данной темой) в контексте европейской поэзии о Второй мировой войне.

Поэтому прежде чем разбираться с тем, что собой представляет поэзия холокоста США во всем своем многообразии и в сравнении с лучшими образцами европейской поэзии, следует учитывать несколько внелитературных аспектов термина *холокост*. Под холокостом здесь подразумеваются явления преследования и планомерного истребления (в том числе и в трудовых лагерях и лагерях для военнопленных) коммунистов, представителей «неарийской» расы, включая славян, священства любой религиозной конфессии, физически и умственно неполноценных людей, гомосексуалистов и прочих.

Исторически сложилось, что холокост как геноцид европейского еврейства стал доминирующей сферой литературоведения США, занимающегося произведениями о нацистских зверствах, поскольку преследование именно этой категории лиц приняло небывалый размах и чудовищность, и таким образом, нашло широкое отражение в литературе (в частности, в эмигрантской). И именно страдания еврейского народа, не имеющего своего национального государства, которые по политическим мотивам не отделялись во многих европейских официальных литературах военного и послевоенного периода (в особенности это касается стран Советского блока) от страданий общего населения той или иной страны, оказываются услышаны в США. Поэтому естественным кажется положение, когда те, о ком по политическим соображениям не принято было говорить по эту сторону Атлантики, обретают свой национальный голос в первую очередь по ту сторону океана.

Холокост и его осмысление в литературе нельзя рассматривать оторвано от общей нацистской политики истребления неудобных не только элементов, но и целых общностей. В одном лагере могли находиться и католический священник, и коммунист, и еврей, и каждого из них ждала одна и та же участь. Преследования и тех, и других, и третьих уже имело место в истории. Геноциду евреев предшествовал геноцид армян, на заре христианства Римская империя преследовала первых христиан, а также в истории любого правящего режима можно найти примеры устранения политически инакомыслящих людей. Но никогда ранее преследование и уничтожение не принимало такого, так сказать, «промышленного масштаба». Также ни одно из этих явлений нельзя рассматривать оторвано от причин преследования. Истребление армян турками и евреев нацистами основывалось на том, что правящие режимы считали нахождение этих народов на своих землях губительным для государства. Евреи, согласно нацистской идеологии, были, грубо говоря, препятствием к процветанию Германии, внутренним притеснителем немецкого народа, в то время как турецкие власти видели «в армянах орудие европейских империалистических держав, жаждавших поделить между собой Оттоманскую империю» [6, с. 335]. Причины преследования евреев, духовенства, коммунистов кроются в самой природе нацистской идеологии, которая сводится к формуле «нападаю, значит, защищаюсь». Эта формула относилась ко всем мнимым и реальным врагам.

В книге, впервые опубликованной еще в 1941 году, Эрих Фромм в главе «Психология нацизма» пишет о том, что Гитлер, обвиняя, будто бы защищается от нападения других. «Он сам и немецкий народ всегда невинны, а их враги – звери и садисты. Значительная часть этой пропаганды состоит из преднамеренной, сознательной лжи, но отчасти ей присуща та же "искренность", какая характерна для параноидных обвинений» [7, с. 192]. Размах агрессии в большой степени предопределялся численностью групп, на которые эта агрессия была направлена. Евреи были самой многочисленной общностью, за массовостью погромов еврейских домов и магазинов трудно было разглядеть тот факт, что первыми узниками Дахау стали три десятка коммунистов. Каждой группе приписывалась та или иная угроза, поэтому не было «ни одного случая притеснения со стороны нацистов, который бы не объяснялся как защита от притеснений со стороны других. Можно предположить, что эти обвинения чистая фальсификация, но они все же имеют пропагандистскую ценность» [7, с. 193]. С опасностью, исходившей от коммунистов, боролись теми же средствами, что и с опасностью, исходившей от евреев. Поэтому реализация этой защиты-нападения была одинаковой ко всем «врагам» без исключения.

Нельзя, опираясь на количественные показатели среди погибших и вывезенных в лагерь людей из мирного населения делать вывод, что сами поляки меньше пострадали, чем польские евреи, или что нацисты относились к полякам лучше. Здесь стоит видеть не столько большую ненависть нацистов к евреям, чем к полякам (учитывая, что Польша – исторический враг Германии), сколько планомерную политику разжигания национальной вражды, натравливание одной этнической группы на другую. В Украине и Польше нацисты достигли наибольших успехов на этой ниве². Вопреки равнодушию к страданиям и

² Сложным взаимоотношениям польского и еврейского населения в годы войны и их отображением в литературе посвящена глава «Тема и проблематика прозы о войне. Холокост в литературе» [8] монографии В.Я. Тихомировой «Польская проза о Второй мировой войне в социокультурном контексте (1989 – 2000)» и заключительная часть статьи О.Р. Медведевой «Польская литература периода Второй мировой войны» [9, с. 763 – 767].

гибели евреев и многочисленным замалчиваемым погромам «нравственную восприимчивость к положению еврейского населения Польши и поляков еврейского происхождения демонстрировали в разные годы известные польские литераторы, хотя многие из них испытывали сильное влияние националистической идеологии» [8, с. 100].

Следует напомнить, что страдание не измеряется в количественных показателях, каждый конкретный случай в каждом произведении уже есть оплакивание, акт сострадания. В литературоведении США именно об этом многообразии жертв почему-то стало нормальным забывать, подходя к поэтическому материалу о войне. Отсюда и возник вопрос о 6 миллионах евреев или все-таки об 11 миллионах жертв нацизма среди мирного населения, подпадающих под термин *холокост*, включающих в свой состав евреев. Оставшиеся пять миллионов, по свидетельству П. Новика, цифра «либо сильно преуменьшенная (в отношении всех не-еврейских мирных граждан убитых третьим рейхом), либо очень высокая (в отношении всех групп, преследуемых, также как и евреи)» [5, р. 215] (здесь и далее за исключением оговоренных случаев перевод мой – А. Н.). Но следует учесть, что все дискуссии³ по поводу того, кого включать в категорию жертвы холокоста, а кого нет, (Э. Визель, президент США Д. Картер, С. Визенталь – автор цифры в 11 миллионов) начались в 1970-ые годы, и поэтому не распространяются на поэзию, создаваемую во время войны и в первые послевоенные годы. Поэты США подразумевали, даже если напрямую не использовали это слово, под холокостом всех жертв нацизма, были ли они прописаны как цель уничтожения или нет в официальных документах рейха⁴. Они скорее руководствовались известными строками из проповеди Джона Донна «смерть каждого Человека умалает и меня, ибо я един со всем Человечеством» (перевод Н. Волжиной и Е. Калашниковой) [11, р. 575], чем цифрами. Хотя в американской поэзии холокоста встречаются стихотворения, напрямую использующие число 6 миллионов: к примеру, Наоми Реплански (Naomi Replansky, род. 1918) «Шесть миллионов» [12, р. 112]. Или Ефим Фогель (Ephim Fogel, 1921–1992) в стихотворении «Груз в Майданек» [13, р. 66] приводит цифры, соответствующие количеству людей той или иной национальности или профессии, которые составляют партию «доставляемого груза». Понятно, что в данном случае эти цифры не являются статистическими, а служат художественному замыслу, на единичном примере показывающие «размах» конвейера смерти.

Таким образом, использование термина *холокост* (первая буква строчная) применительно к данной работе обосновывается следующими аргументами:

1) *холокост* обозначает уничтожение людей вообще (от землетрясений до атомной войны – Д. Петри⁵);

2) в изучаемый период поэзии США *холокост* воспринимался как понятие, обозначающее нацистские зверства ко всем (впервые Холокост, как термин применительно к геноциду евреев, стал широко использоваться в конце 50-х – Э. Визель предположительно один из первых, кто ввел *этот* термин в обиход);

3) в поэзии США изучаемого периода не было другого термина для обозначения гибели гражданского населения во время Второй мировой войны (П. Новик).

Поэтому, употребляя слово *холокост* применительно к поэзии США изучаемого периода, мы говорим о том широком явлении, которое эта поэзия охватывала именно в этот период. Рассматривая осмысление нацистских зверств исключительно в диахроническом ключе, можно показать многообразие тем и мотивов, которыми была наполнена американская поэзия холокоста в военные и послевоенные годы. Изменение вектора, если угодно, сужение тематики этой поэзии – вопрос не осмысления, а переосмысления итогов Второй мировой войны в литературе начиная с 70-х годов XX века.

Согласно исследователю англоязычной поэзии о войне Джонатану Болтону, «Вторая мировая война стала, без сомнения, катализатором литературной деятельности, но потребовалось значительное время, чтобы поэзия, написанная о войне, была включена в литературный канон» [15, р. 293]. Поэзия холокоста, благодаря созданному за прошедшие семьдесят лет массиву стихотворений, на сегодняшний день и есть литературный канон со своей динамикой, историей, кругом тем и перспективой. Свидетельством тому служат многочисленные переиздания антологий американской и европейской поэзии холокоста,

³ О том, как это затронуло вопросы систематизации литературных источников в Библиотеке Конгресса см. Дэвид Роскиес «Что такое литература Холокоста?» [10, р. 157 – 159].

⁴ Только в декабре 2009 года был обнаружен план «Ост», в котором прописано переселение за Урал и частичное уничтожение восточных славян. Белорусы, как никакой другой славянский народ, испытали на себе незавершенную реализацию этого плана. И поэтому *холокост* в значении *всесожжение* буквально соответствует тому, что происходило на белорусских землях.

⁵ Джон Петри (Jon Pertrie) в своей работе «Вечное слово “холокост”: научные мифы, история и значения в XX веке» [14, р. 31 – 63] рассматривает историю использования слова холокост от времен создания библейских текстов до наших дней. Показывает изменяющееся значение этого слова в зависимости от контекста употребления, и на основе научного, литературного и публицистического материала утверждает, что слово в большинстве случаев использовалось для обозначения массовой гибели людей. С развернутым текстом статьи Джона Петри можно ознакомиться по адресу – <http://www.berkeleyinternet.com/holocaust/>.

большое количество авторских сборников целиком посвященных данной теме, а также литературоведческие исследования, рассматривающие эту поэзию как отдельное литературное явление. Среди авторов встречаются имена крупных поэтов, признанных представителей различных традиций, а также имена поэтов, получивших известность благодаря данной теме. При этом следует учитывать тот факт, что авторами, стоявшими у истоков этой поэзии, в термин *холокост* вкладывался гораздо более широкий смысл. Поэзия жертв нацизма или поэзия о жертвах нацизма менее приемлемые определения, так как не соответствуют содержанию американской поэзии на данную тему в полной мере. Всё-таки поэзия холокоста в США – это поэзия преимущественно о страданиях еврейского народа; советской военной поэзии, для сравнения, не свойственно было выделять в качестве независимой темы поэзию о нацистских зверствах на оккупированных территориях или поэзию о партизанах, все эти стихи органично существуют в рамках поэзии о войне. Они не имели своей собственной истории и динамики, характерно отличающейся от основного корпуса военной поэзии. Поэзия холокоста, напротив, стала самостоятельной темой военной поэзии США, развивающейся отдельно от батальных стихотворений, основная масса которых была написана в военные и первые послевоенные годы.

Вопросы библиографии. Новейшей библиографией литературы холокоста, но, тем не менее, не претендующей на полноту, является составленная американским историком Бенном Уильямсом «Международная библиография литературы Холокоста» (2009). Помимо списка критических работ, мемуаров, эссеистики, романов, публицистики и драматургии, библиография предлагает 237 наименований книг поэзии по данной теме и сборников, куда наряду с отдельными текстами включены целые подборки или циклы [16, р. 349 – 359]. В большинстве своем это книги на английском или переведенные на английский, а также несколько произведений на идише, иврите, немецком, французском и итальянском языках. И хотя в библиографии приведены работы из многих национальных литератур (в том числе и советской), вполне закономерно, что огромное количество произведений не было учтено автором. Подобная ситуация (характерная не только для данной библиографии) сложилась из-за того, что подавляющее число поэтов не выделяло холокост в особую тему своего творчества: книги поэзии целиком и полностью посвященные холокосту – редкое явление. А также потому, что поэзия о нацистских зверствах по отношению к еврейскому населению не акцентируется в критике и могла быть незамечена составителем. Следовательно, необходимо было проработать немалый объем материала в каждой национальной литературе, прежде всего, Европы (англоязычная поэзия США, Канады и Австралии достаточно широко представлена в разделе), чтобы составить полную библиографию поэзии холокоста, тем более что, как выразился Б. Уильямс, эта библиография «устареет еще до своей публикации» [16, р. 246]. Во многих национальных литературах стихи о нацистских зверствах по отношению к мирному населению не публиковались и не рассматривались в качестве отдельной темы, а были неотъемлемой частью антифашистской поэзии.

Контекст мировой литературы о холокосте весьма обширен. Систематизированным источником и путеводителем служит «Литература Холокоста. Энциклопедия писателей и их работ» в двух томах [17], [18]. Доходящие до восьми тысяч слов детальные статьи о трехстах авторах описывают реакцию на холокост в той или иной национальной литературе, каждая статья заканчивается исчерпывающей библиографией, включающей не только источники по творчеству писателя, но и работы, очерчивающие историко-культурный контекст произведений. Важным ориентиром в литературе холокоста выступает предисловие составителя «Энциклопедии» американского литературоведа Лилиан Кремер. Ее работа заканчивается «обзором различных национальных и региональных откликов на литературу Холокоста. Автор признает, что, несмотря на общность тематики, необходимо различать голоса немецкой литературы и австрийской литературы, что литература на идише – не та же самая, что на иврите, и что есть отличительные черты у канадских, британских и американских авторов» [19, р. 439]. Еще одним – меньшим по объему, но не менее значительным – источником служит «Энциклопедия литературы Холокоста» [20], изданная за год до «Энциклопедии писателей и их работ».

Говоря об истории американской поэзии холокоста, нужно отметить, что основополагающими стали труды поэтов, участвовавших (речь идет не только об участии в качестве военнослужащего) во Второй мировой войне, а также поэтов США, ставших отдаленными свидетелями нацистских зверств. Поэтому не совсем верно представление, что поэзия о геноциде народов Европы, поэзия преимущественно послевоенная или принадлежит по большей части второму послевоенному поколению авторов. Конечно, если соотнести количество написанного в годы войны и послевоенного десятилетия с написанным следующими поколениями, то покажется, что вклад поэтов периода войны и первых мирных лет сравнительно невелик. Но именно военные поэты, а в случае с европейскими авторами, это еще и поэты-узники концлагерей и поэты-участники подполья, являясь жертвами и очевидцами нацистских зверств и их последствий, восприняли и осмыслили холокост в своем творчестве как событие своей сегодняшней истории, истории еще не успевшей стать «черной памятью человечества». То же касается и гражданских поэтов США, пусть не воочию, но на расстоянии засвидетельствовавших события холокоста. Поэзия второго и последующих поколений – хотя и придерживающаяся основных тем и мотивов, заложенных в военных

и послевоенных произведениях – по сути, поэзия уроков, поэзия о мире, измененном Второй мировой войной.

Поэзия холокоста имеет сформированную и довольно обширную систему образов и мотивов, поэтому в ходе анализа американской поэзии помимо движения сквозь события и темы особое внимание уделяется ключевым образам, характерным как для поэтов США, так и для европейских поэтов. Если говорить о хронологических рамках холокоста, то к событиям непосредственного преследования, уничтожения и освобождения узников концентрационных лагерей следует добавить Нюрнбергский процесс (1945 – 1946) и суд над главным «архитектором холокоста» Адольфом Эйхманом (1961), который также нашел свое отражение в американской поэзии: Дениза Леверт (Denise Levertov, 1923 – 1997) «Во время суда над Эйхманом» [21, р. 63 – 73]; и в канадской поэзии: Леонард Коэн (Leonard Cohen, род. 1934) «Все, что известно об Адольфе Эйхмане» [22, р. 122].

Помимо отдельных авторских изданий, мировая поэзия о холокосте во всем национальном многообразии известна западному читателю по нескольким англоязычным антологиям. К ним относятся: «Поэзия Холокоста» (1995) [23], «По ту сторону плача: свидетельства мировых поэтов о Холокосте» (1998) [24], «Правда и оплакивание: рассказы и стихотворения о Холокосте» (1994) [25], «Стихи Аушвица» (1999) [26], «Последняя колыбельная: стихи из Холокоста» (1999) [27] и антология поэтов второго поколения «Призраки Холокоста» (1989) [28]. В эти собрания включены стихотворения известных англоязычных авторов, таких как Стивен Спендер (Stephen Spender, 1909 – 1995), Уистан Оден (Wystan Auden, 1907 – 1973), Сильвия Плат (Sylvia Plath, 1932 – 1963), Энн Секстон (Ann Sexton, 1928 – 1974), Рэндалл Джаррелл (Randall Jarrell, 1914 – 1965) и многих других.

Существенное место занимает переводная поэзия авторов большинства европейских стран. Польская поэзия представлена стихотворениями Тадеуша Боровского (Tadeusz Borowski, 1922 – 1951), Чеслава Милоша (Czesław Miłosz, 1911 – 2004), Тадеуша Ружевица (Tadeusz Różewicz, род. 1921). С немецкоязычной поэзией холокоста читатель может познакомиться по произведениям Нелли Закс (Nelly Sachs, 1891–1970), Бертольта Брехта (Bertolt Brecht, 1898 – 1956), Петера Хухеля (Peter Huchel, 1903 – 1981), Пауля Целана (Paul Celan, 1920 – 1970). Антологии включают стихотворения венгерских поэтов Миклоша Радноти (Miklós Radnóti, 1909 – 1944) и Яноша Пилинского (János Pilinszky, 1921 – 1981), сербско-хорватского поэта Васко Попа (Vasko Popa, 1922 – 1991) и многих других представителей национальных поэзий Европы. Переведенные с русского стихотворения Бориса Слуцкого (1919 – 1986) и Евгения Евтушенко (род. 1933) также присутствуют на страницах этих книг. География поэзии холокоста весьма обширна и охватывает творчество австралийских поэтов: Лили Брэт (Lily Brett, род. 1946), Питер Портер (Peter Porter, род. 1929) и Денис Кеванс (Denis Kevans, 1939 – 2005).

Зарубежная поэзия холокоста представлена некоторыми авторами белорусского происхождения. К ним относится Авраам Суцкевер (1913 – 2010), уроженец Сморгони, эмигрировавший на запад и писавший на идише. Его военные стихи в переводе на английский с параллельными оригинальными текстами известны по книге «Смех под лесом: стихи из старых и недавних рукописей» (1996) [29]. Проникновенные стихи бойца партизанского отряда «Нарочанский лес» (1943) [28, р. 40], «Эпитафия» (1944) [29, р. 42], «После Холокоста» (1946) [29, р. 46], а также другие военные и послевоенные стихотворения еще ждут своего перевода на белорусский и русский языки. Аарон Курц (1891 – 1964), американский поэт, родившийся под Витебском, известен западному читателю по переведенной на английский язык книге «Марк Шагал» (1961) [30]. Военная поэзия А. Курца представлена книгой «No-pasagan: песни и стихотворения добровольцев, говорящих на идише, из интернациональных бригад времен гражданской войны в Испании» (1938) [31]. Американская поэтесса польского происхождения Галина Дегенфиш (Halina Degenfisz, род. 1936), публикуемая под псевдонимом Хелен Деген Коэн (Helen Degen Cohen), в воспоминании «Назад в Варшаву» [32] повествует о своем опыте спасения от нацистов в Беларуси. Девочку семи-восьми лет, Галину, с 1943 года укрывала женщина из Лиды, Мария Шмуска. В это время родители Галины воевали в партизанском отряде. После войны Г. Дегенфиш вернулась в Польшу, а затем переехала в США. Стихи Хелен Деген Коэн о холокосте представлены в книге «Васильки» (2009) [33] и в издании и переиздании антологии американской поэзии холокоста. Пребывание в гетто города Лида запечатлено в стихотворении «Вид из гетто», цветы, среди которых Галина пряталась в маленькой хижине, дали название стихотворению «Васильки», а затем и целой книге.

Американская поэзия о Второй мировой войне и, в частности, о холокосте предлагает дополнительный угол зрения как на феномен самой масштабной войны за всю историю человечества, так и на европейские национальные литературы, для которых антифашистская проблематика исторически неотъемлемая. Особенно важным исследование литературы США о Второй мировой войне видится в свете слов белорусского исследователя, американиста Ю.В. Стулова: «Проблема сохранения гуманистических ценностей остается, пожалуй, самой актуальной в сегодняшнем мире, переживающем крутую ломку устоявшихся понятий и норм, когда более не действуют стереотипы, складывавшиеся десятилетиями. Опыт американской культуры и литературы в подходе к человеку, его взаимоотношениям с обществом, выра-

ботке этических норм весьма ценен для человечества и дает возможность для сопоставления и плодотворного использования» [34, с. 3]. Тем более изучение реакции поэтов США на Вторую мировую войну и на отдельные события этой войны, выявление специфики этой реакции продолжает быть актуальной задачей литературоведения, особенно, если учесть, что Вторая мировая война не стала абсолютно неповторимым опытом для человечества: холодная война и последующие войны с участием США ярко проиллюстрировали это. На сегодняшний день единственным фундаментальным исследованием англоязычной военной поэзии от Первой мировой войны до войны во Вьетнаме является книга Лорри Голденсон «Разбирая славу: военная поэзия двадцатого века» (2003) [35]. И хотя автор монографии на примере лишь нескольких авторов характеризует особенности поэзии США и Великобритании о трех войнах, ее работу можно считать значительной главой в еще ненаписанной истории американской поэзии о войне. Тремя годами позже под ее редакцией вышла антология «Американская военная поэзия» (2006) [36], открывающая творчество поэтов США от колониальных войн до конфликтов в Афганистане и Боснии.

Если ситуация жизни и смерти (особенно чужой) – проверка человека на человечность, то война – это проверка человечества, и литература по-прежнему остается точным альтиметром человеческого духа. Являясь самым чудовищным феноменом Второй мировой войны, холокост перевернул представление о человеке и цивилизации, показал, насколько масштабной может быть безжалостность одних людей к другим. Стихи о холокосте, воспринимаемые со слезами, стыдом за человека, позволяют читателю делать свой эстетический и этический выбор; это выбор между безразличием, которое, в конечном счете, может допустить повторение случившегося, и активным состраданием. Этот выбор сродни тому, который делал каждый участник войны, оказавшийся в том или ином положении, этот выбор делали и американские поэты, воевавшие и не воевавшие, освобождавшие концлагеря и выслушивавшие свидетельства спасшихся от нацизма. Тем более важно выяснить общие и частные моменты поэзии тех, кто писал в активной борьбе, и тех, кто издалека мог засвидетельствовать зверства нацистов.

Иосиф Бродский обыгрывая высказывание Достоевского, что «красота спасет мир» и утверждение Мэтью Арнольда, что «нас спасет поэзия», признает, что «мир, вероятно, спасти не удастся, но отдельно человека всегда можно» [37, с. 303]. Естественно, не стоит воспринимать идею спасения буквально. В физическом смысле стихи не спасли никого, не спасли они и венгерского поэта Миклоша Радноти, тело которого опознали в общей могиле лагеря по скрученным листам со стихами, обнаруженным в кармане одежды, не спасли они и многих неизвестных авторов, спрятанные стихи которых находили в различных местах освобожденных лагерей. Не спасли они и Павла Фридмана (Pavel Friedmann, 1921 – 1942) и пятнадцать тысяч других детей в лагере Терезиенштадт, стихи и рисунки которых были собраны и впервые изданы в Чехии (1961). Рисунки и переводы стихов детей, отправленных позже в Аушвиц и погибших там, представлены в книге «Я никогда не видел другой бабочки» [38] (на английском) и в книге «Я – блуждающий ребенок» [39] (переводы на русский – И. Лиснянской), являющейся вторым томом документально-художественной серии об узниках Терезиенштадта «Крепость над бездной». В этом смысле стихи о холокосте кроме мемориального значения являются предупреждением и рассчитаны на будущее.

Американская поэзия холокоста периода войны и первых послевоенных десятилетий помимо широко известных авторов представлена творчеством писателей, заслуживших репутацию и в других областях литературы и искусства. Кеннет Фиринг (Kenneth Fearing, 1902 – 1961) прославился как романист. Ганс Юргенсен (Hans Juergensen, 1919 – 2000) известен также как литературный критик и консультант Нобелевского комитета по литературе (1976 – 1980). Луис Симпсон (Louis Simpson, род. 1923) – признанный знаток поэзии XX века. Линкольн Кирстейн (Lincoln Kirstein, 1907 – 1996) в США знают больше как искусствоведа, основателя «Школы Американского Балета» в Нью-Йорке. Джон Чиарди (John Ciardi, 1916 – 1986) также известен как переводчик и комментатор «Божественной комедии». К этому списку следует добавить афроамериканского поэта Оуэна Додсона (Owen Dodson, 1914 – 1983), Энтони Хекта (Anthony Hecht, 1923 – 2004), Корнела Адама Лэнджила (Langyel Cornel Adam, род. 1915) и многих других.

Значительную часть поэзии холокоста США занимают американские еврейские поэты, такие как Джером Ротенберг (Jerome Rothenberg, род. 1931), Вильям Хиен (William Heyen, род. 1940), Рут Уитмэн (Ruth Whitman, 1922 – 1999), Джеральд Стерн (Gerald Stern, род. 1925). Творчество этих авторов представлено в книге Гариет Пармет «Реакция избранных американских поэтов на Холокост: кошмары наших дней» [40]. «Для этих поэтов, которые должны принять то, что они не могут игнорировать или отрицать, сочинительство становится нравственным долгом, оплакиванием, катарсисом, искуплением, историей и требованием человеческой отзывчивости; творчество для них сопротивление зверству и безразличию» [41, р. 78]. Помимо многих других уроженцев Соединенных Штатов и иммигрантов к самым известным поэтам современности относятся Яков Глатштайн (Jacob Glatstein, 1896 – 1971), Чарльз Фишман (Charles Fishman), Луис Даниель Бродски (Louis Daniel Brodsky, род. 1941) и Барбара Хельфготт Хьетт (Barbara Helfgott Hyett). Поэтический багаж американского еврейского поэта Бродски о холокосте включает четыре книги о жертвах, беженцах, о втором поколении переживших катастрофу, современном

восприятии трагедии: «Совершенная земля» (1989) [42]; «Падая с небес: стихи о Холокосте еврея и гоая» (1991) [43] в соавторстве с Вильямом Хиеном; «Вороны гестапо. Стихи о Холокосте» (1993) [44] и «Одиннадцатое потерянное колено. Стихи о Холокосте» (1998) [45].

В отличие от европейской американская литература – исходя из иного опыта Второй мировой войны – не могла иметь поэзию узников концентрационных лагерей. Вместо этого послевоенные авторы создавали книги стихов, основанные на беседах с выжившими заключенными и с теми, кто участвовал в освобождении. Такой книгой является сборник стихотворений Барбары Хиетт «В доказательство. Стихотворения об освобождении нацистских концентрационных лагерей» (1986) [46].

Темы и проблемы. Круг тем, покрываемых поэзией холокоста, отражен в названиях глав антологий «Поэзия Холокоста» и «По ту сторону плача: свидетельства мировых поэтов о Холокосте». Составители разделяют стихотворения по темам, однако это деление условно; не условны только темы, так как произведения многоплановы и могут касаться осмысления различных проблем. Тематически поэзия холокоста сводится к изображению истории геноцида (его предпосылок и ключевых событий), включая обширную географию концлагерей и других мест массового уничтожения людей, а также к рассмотрению возможности поэтического осмысления трагедии и анализу ее последствий для современного мира. Сюда следует добавить основные для поэзии холокоста образы: образы жертв и палачей, идейных вдохновителей холокоста, образы выживших; также специфические образы: дети, обувь, печи и другие.

Отдельной темой является тема «возможности поэзии после холокоста», которая позже стала темой «возможности поэзии холокоста», ее места в контексте литературы о второй мировой войне, а также в истории мировой поэзии. Главным аргументом против существования искусства, основанного на материале катастрофы, является тот факт, что автор, превращая холокост в объект искусства, уменьшает его значимость. Одним из разрешений этой полемики служит ответ Маргарет Страер, составительницы «По ту сторону плача», на рассуждения историка и писателя, узника концлагерей, Эли Визеля. На его слова, что «любая попытка превратить Холокост в искусство унижает Холокост и должна дать в результате плохое искусство» и что «нет метафор для Аушвица», М. Страер отвечает: «Аушвиц сам стал новой метафорой крайней степени порочности и невыразимой деградации, метафорой ада, в который одни человеческие существа повергают других» [24, р. xxii]. Основное противоречие, вызвавшее литературные, искусствоведческие и философские споры, крылось ранее не только в уместности описания трагедии невиданного ранее масштаба средствами поэзии, или даже не в том, насколько используемые в поэзии о войне или, к примеру, в жанре элегии, приемы пригодны для раскрытия темы холокоста. Использование образности холокоста для создания эстетического эффекта представлялось и представляется многим неэтичным даже при создании поэзии о холокосте. Естественно подобные споры не относятся к тем, кто писал в сопротивлении или в концлагерях, но кажется неправильным лишать этого права тех, кто явился свидетелем, пусть и отдаленным свидетелем кошмара нацистских зверств, и здесь не в последнюю очередь подразумеваются американские поэты.

Поэзия холокоста существует, и важным на данном этапе ее изучения видится не то, *что* изображается, а *как* изображается. Вопрос этики, таким образом, переходит из проблемы *передаваем ли холокост в поэзии* в проблему *какими средствами передаваем*. Споры о «возможности поэзии после холокоста» и «возможности поэзии холокоста» занимают едва не больше страниц, чем сама поэзия. Лоренс Лэнгер в своей книге «Холокост и творческая фантазия» дает наиболее четкое и последовательное обоснование и объяснение «возможности поэзии холокоста». «Истинность мнения Адорно, что преобразование искусством нравственного хаоса в эстетичную форму может в итоге исказить этот хаос и создать ощущение значимости и цели опыта Холокоста (и отсюда парадоксально оправдать его в эстетических понятиях), сильно зависит от того, как художник использует материал. А также от того, какие методы применяет, чтобы вовлечь аудиторию в мир его воображения» [47, р. 2]. Еще глубже вопрос *что и как изображается* разрешает Эрнст ван Альфен, разграничивая поэзию несколько отвлеченную, то есть поэзию субъективного переживания, и поэзию претендующую на документальное изображение событий. «Искусство и литература холокоста, которые не созданы по образцу документальных реалистических жанров, таких как свидетельство или воспоминания, но, тем не менее, оцениваемые как "хорошие" изображают это прошлое как непередаваемое. Это объясняет, почему поэзия холокоста, к примеру, Пауля Целана так почитаема, даже пусть она относится к сфере воображаемого. Канонический статус этой поэзии может показаться несоответствующим общему равнодушию, с которым ученые подходят к литературным изображениям холокоста. Тем не менее, в противоположность повествовательным художественным жанрам поэзия как жанр в некоторой степени отдалена от того, что представляется фактическими событиями. Поэзия холокоста обычно передает метафизическое отчаяние или личное отношение. Изображение этих вещей почему-то не вступает в конфликт с монополией исторических рассуждений по поводу холокоста. Но как только искусство или литература холокоста привлекает повествовательные элементы, которые относятся к исторической "реальности", пост-холокостная культура тут же подключает своих защитников. Повествовательные художественные образы или тексты признаются нарушителями строго-

го табу» [48, р. 4]. Еще одной проблемой существования литературы холокоста является возможность говорить от имени погибших людей, право конструировать их опыт в художественном произведении. Франц Фюман (Franz Fühmann, 1922 – 1984) говоря об изображении лагерей в литературе, «чистосердечно признает», что его «почти все прежние попытки изобразить жизнь в плену не удались» [49, с. 150].

Тем не менее, несмотря на неприемлемость повествовательного характера в поэзии холокоста, основные темы данной поэзии завязаны на фактических событиях истории. Составитель антологии «Поэзия Холокоста», исследовательница и поэтесса, Хильда Шиф располагает стихотворения по следующим темам (главам): «Отчуждение», «Гонение», «Истребление», «Спасители, свидетели, виновники», «Впоследствии», «Второе поколение», «Уроки», «Бог». И хотя стихотворения, собранные в этой антологии, описывают трагедию многих народов Европы, за основу взята история геноцида именно еврейского народа. В предисловии Х. Шиф, объясняя принципы отбора текстов для антологии, говорит, что она попыталась «включить как можно больше разнообразных поэтов, описывающих холокост с различных позиций» и таким образом «показать разноликость жертв» нацистов [23, р. xv]. Это решение продиктовано тем, что в американских исследованиях литература холокоста рассматривается только как еврейская тема. Х. Шиф подчеркивает: «Разумеется, и широко известно, численно это были евреи Европы, кого в подавляющем большинстве поразили холокост. Но также следует помнить, что это не исключительно так. В то время как администрация музея "Аушвиц" в Польше уже начала примиряться с первым фактом, многие литераторы на Западе только сейчас стали принимать во внимание последний» [23, р. xv]. Хотя за четырнадцать лет до выхода «Поэзии Холокоста» отметил другой американский писатель Уильям Стайрон (William Styron, 1925 – 2006) в интервью «Зачем я написал "Выбор Софии"»⁶: «Игнорировать существование этих жертв – даже если евреи определенно пострадали больше, чем другие – значит уменьшать ужас нацизма. Это значит недооценивать тоталитарный характер нацизма»⁷ [52, р. 248].

По свидетельству белорусского исследователя холокоста Эмануила Иоффе, «Библиография фундаментальных работ по Холокосту к 2003 году составила более 130 наименований. Большинство из них опубликовано на английском языке и иврите» [53]. На самом деле, даже если учитывать работы только по истории холокоста, на сегодняшний день эта цифра оказывается в несколько десятков раз больше. Достаточно обратиться к электронному каталогу Библиотеки Конгресса США [54], который предоставляет наиболее полную информацию по международной историографии холокоста. Западная историография и литературоведение в исследованиях массового истребления мирного населения Европы и СССР в концентрационных лагерях и на оккупированных территориях делает значительный – если не полный – упор на исключительную, а порой единственную еврейскую трагедию, забывая об остальных нациях и категориях европейских и советских граждан, уничтоженных с 1933 по 1945 годы. Вторым ограничивающим обзор исследователей моментом является подчеркнутое деление авторов на евреев и не-евреев, и, соответственно, рассмотрение произведений исходя из взглядов писателей, принадлежащих или не принадлежащих к еврейской нации. Подобное разграничение характерно для книги С. Израхи «Только словами: Холокост в литературе» [4] и для вводной статьи З. Копельман «Голоса из обители мертвых» [55] к антологии «Опечатанный вагон». Подобная позиция является крайностью, такой же крайностью, какой, с другой стороны, являлось официальное отношение правительства СССР к гибели евреев, когда на местах массового уничтожения еврейского населения в текстах мемориальных надписей вместо «евреи» написано «мирные советские граждане» [56, с. 398, с. 413]. И если в последнем случае подобная замена – учитывая политическую ситуацию – понятна, то взгляд на проблему западных исследователей, как историков, так и литературоведов, видится несколько близоруким; тем более учитывая межнациональный, общечеловеческий характер литературного материала, имеющегося у них в распоряжении.

Стихотворения в авторских сборниках, а также тексты, включенные в западные антологии о холокосте (хотя при отборе и систематизации последних составители брали за основу трагедию еврейского народа), в своем многообразии представляют собой единый неделимый поэтический корпус, увековечивающий память об уничтоженных фашистами мирных людях многих государств. Это позволяет говорить о поэзии холокоста в самом широком смысле слова, тем более что, по свидетельству Х. Шиф, западные исследователи постепенно начинают изучать судьбы миллионов жертв других народов. В подтверждение этого в предисловии к «Поэзии холокоста» приводятся две книги «Мозаика жертв: не-евреи преследуемые и убитые нацистами» (1990) [57] и «Другие жертвы» (1990) [58]. Однако это не единственные на сегодняшний день исследования, проливающие свет на уничтожение не относящихся к евреям лиц.

⁶ В контексте настоящего исследования необходимо привести характеристику романа Стайрона, данную Г.П. Злобиным: «роман предупреждает об опасности всех и всяческих форм *этнического избранничества* (курсив мой – А. Н.), националистического фанатизма и нетерпимости, расового угнетения и геноцида» [50, с. 213].

⁷ Исследователь американского романа о второй мировой войне С.Б. Белов приводит несколько иной перевод этого выражения Стайрона: «видеть в Освенциме только результат антисемитизма – значит недооценивать зло нацизма» [51, с. 44].

Изучению процесса истребления умственно и физически неполноценных граждан Германии посвящена книга Генри Фридлэндера «Истоки нацистского геноцида: от эвтаназии до окончательного решения» (1995) [59]. Вопрос возникает в связи с употреблением термина «эвтаназия». В обычном использовании, термин обозначает акт безболезненного умерщвления человека, который страдает смертельной и неизлечимой болезнью, но «нацисты использовали термин "эвтаназия", а также "милосердная смерть", в качестве эвфемизма, чтобы замаскировать убийства неполноценных людей. Они убивали их по расовым и евгеническим причинам, а не чтобы облегчить страдания человека. Эвтаназия не применялась к людям, страдающим общими физическими заболеваниями, такими как рак, а только к тем, чью жизнь считали "не стоящей жизни". Жертвы нацистов не страдали от смертельных болезней. И их смерти, конечно же, не были безболезненными» [59, р. ххi]. Более широкий спектр жертв покрывает сборник статей «Изгой общества» (2001) [60]. Однако все эти исследования не затрагивают судьбы миллионов граждан Европы, которые были уничтожены фашистами, как и в работе Евгения Розенבלата «Холокост в западных регионах Беларуси» [61]. В те же годы начали появляться англоязычные книги о национальных трагедиях конкретных народов. К ним относятся книга Ричарда Лукаса «Забытый холокост: поляки во время немецкой оккупации» [62] и книга воспоминаний об истреблении польского населения «Забытые выжившие: польские христиане вспоминают нацистскую оккупацию» [63].

Подробное освещение каждой национальной историографии холокоста – задача трудновыполнимая даже для монографического исследования по истории. Но одно можно сказать с уверенностью: ни в одном европейском государстве, а также в республиках Советского Союза ученые и люди искусства не забывали о том, что все мирные жители так или иначе становились жертвами холокоста. И если до второй мировой войны нацисты заботились о так называемой евгенике немецкого народа, то на оккупированных территориях речь шла об освобождении «жизненного пространства», о политике «выжженной земли» (ещё одна причина употребления термина *холокост*), что в итоге подразумевало смерть.

В исторической науке США мы имеем дело с сильным креном в сторону катастрофы еврейского населения, к пониманию этого факта только несколько лет назад стали приходить историки (П. Новик, Н. Филькенштейн). Речь не идет об «исследователях», которые отрицают сам факт массового уничтожения гражданского населения Европы (в первую очередь еврейского народа). Книга Д. Остина «Надувательство с шестью миллионами» [64] и книга Ричарда Верралла (псевдоним – Ричард Харвуд) «Шесть миллионов потеряно и найдено» или под другим заглавием «Действительно шесть миллионов погибли?» [65] являются примерами убедительной фальсификации. Переводы книги Харвуда выложены на многочисленных российских неофашистских сайтах. Эти и многие другие фальсификации, созданные в 70-х годах XX века, находят компетентные опровержения, например, в книгах «Отрицание Холокоста как международное движение» [66] Стивена Аткинса или «Отрицация Холокоста» [67] Деборы Липштадт.

Как это нередко случалось, литература запечатлела и осмыслила события гораздо раньше истории. Поэты, тем более поэты военных лет, еще задолго до окончания войны каждым, пусть небольшим штрихом или мазком создавали полотно картины, которое теперь известно под названием поэзия холокоста. К этой картине по идеологическим, политическим и по другим – не имеющим к литературе отношения – причинам добавляли другие штрихи, кое-где сгущали краски некоторые поэты послевоенного поколения. А западные литературоведы ставили перед читателем мутное стекло, принуждая рассматривать эти произведения под каким-нибудь одним углом зрения, хотя горе, принесенное войной мирным жителям, нельзя сводить к горю одного только народа, пусть и пострадавшего так сильно.

Еще в 1938 году Уистан Хью Оден в сонете XIV [68, р. 272] из книги «Путешествие на войну» предвосхищал массовость разворачивающихся событий, не забывая о роли и ответственности каждого отдельного человека.

Behind each sociable home-loving eye
The private massacres are taking place;
All women, Jews, the Rich, the Human Race.
The mountains cannot judge us when we lie:
We dwell upon the earth; the earth obeys
The intelligent and evil till they die.

За каждым дружелюбным домашним взглядом
Имеет место личная резня;
Всех женщин, всех евреев, богачей, всей расы человеческой.
Нас горы не осудят, когда мы лжем:
Мы остаемся на земле; земля терпит
И умного и злого, пока они не умрут.

И хотя вся книга сонетов основана на событиях китайско-японской войны, свидетелем которой стал Оден, восприятие войны на востоке проецировалось на надвигавшуюся угрозу в Европе. Видя жертвы мирного населения Китая, Оден отчетливо понимал, что убийства женщин, стариков и детей в Нанкине ничем не отличаются от зверств в Германии, и что объекты преследования и истребления могут быть самыми разными. Эту, выражаясь словами Х. Шиф, «разноликость жертв» и ответственность каждого иллюстрирует имеющее множество вариантов стихотворение немецкого священника Мартина Нимёллера (Martin Niemöller, 1892 – 1954) «Когда они пришли за коммунистами» [цит. по 69, S. 75].

Als die Nazis die Kommunisten holten,
habe ich geschwiegen;
ich war ja kein Kommunist.
Als sie die Sozialdemokraten einsperrten,
habe ich geschwiegen;
ich war ja kein Sozialdemokrat.
Als sie die Gewerkschafter holten,
habe ich geschwiegen,
ich war ja kein Gewerkschafter.
Als sie die Juden holten,
habe ich geschwiegen;
ich war ja kein Jude.
Als sie mich holten,
gab es keinen mehr,
der protestieren konnte.

Когда нацисты пришли за коммунистами,
я промолчал,
ведь я не был коммунистом.
Когда они посадили социал-демократов,
я промолчал,
ведь я не был социал-демократом.
Когда они пришли за работниками профсоюза,
я промолчал,
ведь я не был работником профсоюза.
Когда они пришли за евреями,
я промолчал,
ведь я не был евреем.
Когда они пришли за мной,
не осталось никого,
кто мог возразить.

В других вариантах в тексте стихотворения Нимёллера появляются «католики» и «протестанты»¹. И хотя в большинстве англоязычных изданий перевод этого стихотворения начинается со строк «Вначале они пришли за евреями», как и в антологии «Поэзия Холокоста», изначальный вариант стихотворения изображает хронологически верную последовательность преследований. Трансформации, произошедшие с этим стихотворением, проливают свет на политику, проводимую различными заинтересованными кругами, в отношении того, кого все-таки считать жертвами Х/холокоста. Эти изменения, включения или не-включения тех или иных категорий граждан, весьма симптоматичны. В книге П. Новика наглядно продемонстрировано использование стихотворения Нимёллера. «Журнал "Тайм", вице-президент Эл Гор и спикер на съезде республиканской партии в 1992 году следуют примеру "Энциклопедии Холокоста", перемещая евреев с последнего места на первое: "Вначале они пришли за евреями". "Тайм", Гор и спикер республиканцев опустили коммунистов и социал-демократов; Гор также опустил и работников профсоюза. Все трое добавили католиков (их не было в первоначальном списке Нимёллера). Католики также добавлены к версии цитаты, высеченной на мемориале Холокоста в Бостоне, очень католическом городе. Музей Холокоста США сохраняет первоначальный список, аккуратно исключая коммунистов. В другие версии списка Нимёллера включены гомосексуалисты. Этот краткий обзор различных творческих редактур цитаты Нимёллера имеет ценность в том, что подчеркивает центральную позицию вопросов включения и исключения, но в некотором смысле это плохой пример того, что мы разбираем. Он включает, по крайней мере, преднамеренное искажение, но не обращается к центральной проблеме, о чем мы говорим, говоря о "Холокосте". Здесь нет искажений, преднамеренных или непреднамеренных, со стороны тех, кто говорит о шести миллионах, или тех, кто говорит об одиннадцати. Они говорят о разных вещах. Но за исключением тех, кто подобно Генрику Гринбергу², который вырывает крепостной ров вокруг шести миллионов и возводит подъёмный мост, эти разные понятия никогда четко не определялись. Даже Эли Визель, как мы увидели, предпочел двусмысленные афоризмы³ ясному различению границ» [5, p. 221]. На примере одного известного стихотворения, подвергнувшегося многим, преимущественно не-авторским редактурам, виден этот сильный крен в сторону однозначной интерпретации поэзии холокоста. Составители антологий стоят все же на стороне универсализации, поскольку игнорировать существование не укладывающихся в рамки Холокоста текстов невозможно по той причине, что они уже опубликованы в авторских книгах. Но рассматривать, тем не менее, предпочитают лишь «удобные» стихотворения.⁴

На страницах антологий поэзии холокоста появляются стихотворения американских поэтов из их ранних военных и первых послевоенных книг. Такие стихи как «Протоколы», «Беженцы», «Для эмигранта»

¹ А. Мейер-Фраатц, рассматривая творчество сербских писателей еврейского происхождения Александра Тишмы (р. 1924) и Данило Киша (1935–1989) пишет, что «благодаря тому, что оба были крещеными, они не стали непосредственными жертвами Холокоста» [70, с. 90]. Понятно, что когда Нимёллер пишет о «католиках» и «протестантах», то подразумевает духовенство, а не простых верующих. Однако остается неясным, как крещение могло спасти евреев от нацистов. Примером того, как крещение не уберегало евреев от лагеря, является судьба французского поэта Макса Жакоба (Max Jacob, 1876–1944), который, приняв католичество в 1915 году и став настолько религиозным, что даже уединился в монастыре в 1936 году, тем не менее, был отправлен в концентрационный лагерь, где и умер [71, p. 125].

² Имеются в виду работы писателя, поэта, эссеиста, актера Генрика Гринберга (Henryk Grynberg, род. 1936) «Присвоение Холокоста» (Appropriating the Holocaust) и «Не универсализируйте мемориал Холокоста!» (Don't Universalize the Holocaust Memorial!), опубликованные в журналах *Комментари* и *Мидстрим* в 1982 и 1986 гг. Реакция на распространение холокоста не только на евреев в общем и целом иллюстрируется доводом: «Разделение Холокоста с другими ... лишает евреев защитного щита, за который они заплатили» [цит. по 5, p. 336].

³ Это, в первую очередь, касается выражения «Не все жертвы были евреями, но все евреи были жертвами» [72, p. 163, 172].

⁴ Пример подобного анализа приводился нами в статье «Приглашение на казнь: изображение начала холокоста в поэзии США (на примере стихотворений К. Фиринга и Е. Фогеля)» [73, с. 82 – 88].

Рэндалла Джаррелла или вошедшее во множество антологий военной поэзии «Больше света! Больше света!» Энтони Хекта, или в канадской поэзии «Смерть партизанки: Россия» Тома Вэймана (Tom Wayman, род. 1945), равно как и стихотворение «Плач по цыганам» уроженца Польши, писавшего преимущественно на эсперанто, Джулиуса Бэлбина (Julius Balbin, 1917 – 2006), а также множество стихотворений⁵, посвященных памяти всех жертв нацистов, появляясь в изданных в США антологиях, постепенно дополняют картину холокоста для американского читателя. Вот почему в первую очередь надо изучать поэзию периода войны и первых послевоенных лет. Эти произведения, равно как и стихи тех, кто не выжил в концлагерях, но оставил поэтические свидетельства пережитого, или тех, кто писал по горячим следам, являются тем фундаментом, на котором начинала формироваться поэзия холокоста. Однако та поэзия, какой мы ее знаем сейчас, оказалась подвластна привходящим течениям идеологического характера, что не могло не отразиться на ее форме и содержании. Только с учетом последнего факта можно рассматривать историю этого жанра во всем его тематическом разнообразии, тем более некоторые вопросы возникли только спустя десятилетия после самих событий холокоста.

В антологии «По ту сторону плача: свидетельства мировых поэтов о Холокосте» составитель Маргарет Страер предлагает схожее с «Поэзией Холокоста» тематическое расположение текстов, но перед главами «Начало: предвестия и предсказания», «Кошмар становится реальностью», «In memoriam», «Освобождение» и «Впоследствии» располагается глава под названием «В защиту поэзии». В этой главе собраны стихи, которые отвечают на вопрос «Почему нужно писать о холокосте?». В свете изучаемого вопроса, ограниченного небольшим, но самым важным, периодом, ясно, что подобный вопрос не стоял для тех, кто начинал осмысливать холокост в художественных текстах задолго до его окончания. Тем более что послевоенный период показал, что создание литературы о войне в психологическом плане служило для авторов преодолением пережитого, хотя и не для всех: Пауль Целан, Примо Леви и Тадеуш Боровски покончили жизнь самоубийством. Тот факт, что в антологии «По ту сторону плача» из 280 текстов большинство принадлежит современным авторам, говорит о том, что вся эта книга не столько книга памяти, сколько книга-напоминание, книга-предупреждение.

Более сотни авторов, в том числе американских, включены в эти книги. Тем не менее, несколькими годами ранее Чарльзом Фишманом была составлена и издана антология «Кровь на память. Американские поэты о Холокосте» (1991) [74]. В книгу вошли произведения двухсот поэтов, преимущественно второго послевоенного поколения, но всё же особую роль в книге играют стихотворения поэтов, ставших непосредственными свидетелями нацистского террора. Литературовед, поэт-переводчик Яков Либерман так разграничивает европейскую и американскую поэзию холокоста: «Поэзия Холокоста, возникшая в СССР и странах Европы, – выражение боли и горя людей, имевших непосредственное отношение к трагедии, потерявших своих родных и близких. Поэзия, возникшая в Америке, – в меньшей степени отражение горя непосредственно опаленных огнем; она, скорее, его отзвук, эхо. Это, конечно, ни в коей мере не поэзия сторонних наблюдателей, но явление более аналитическое, выражающее отношение к Холокосту на всех его стадиях, от его зарождения до всеобщего непонимания, куда все это ведет, до его завершения и осмысления ответа на вопрос "как жить дальше?!"» [75, с. 77]. Тем не менее, хоть и необходимо учитывать, что Либерман говорит о еврейской поэзии Холокоста (с прописной буквы), то же касается и американской поэзии холокоста (строчное написание), поэзии, оплакивающей всех жертв нацистов.

Первой русскоязычной антологией мировой поэзии и прозы о холокосте является вышедшая в 2005 году книга «Опечатанный вагон. Стихи и рассказы о катастрофе» [76], однако в ней не имеется произведений американских авторов, что, видимо, обусловлено тем, что поэзия США на эту тему мало переводилась на русский язык. Несколько иная ситуация с книгой стихов «Ярость благородная. Антифашистская поэзия Европы» (1970) [77], на страницах которой в каждом разделе (национальная литература) присутствуют стихотворения узников концлагерей, солдат, освобождавших эти лагеря, множество произведений памяти жертв нацизма. Учитывая то, что книга включает европейскую поэзию о Второй мировой войне, Микола Бажан, автор предисловия, тем не менее, упоминает реакцию американских поэтов на Великую Отечественную войну. Для национальных литератур Европы, в частности для советской военной поэзии, до последнего времени не свойственно было выделять трагедию еврейского народа; в убитых мирных жителях видели, прежде всего, замученных нацистами людей. Не было анализа причин зверств, фашизм являлся злом по отношению ко всем. Для примера из множества произведений разных авторов можно привести стихотворение «Балта» [78, с. 9] малоизвестного советского поэта Ореста Высотского (1913 – 1993), внебрачного сына Николая Гумилева.

...Помню Балту: дождик капал скупю.
Танки шли по грязи и воде...
В сквере, на траве лежали трупы
Немцами расстрелянных людей.
Человек закрыл лицо руками,

⁵ Все эти стихотворения присутствуют на страницах разбираемых в статье антологий.

Видя смерть в глаза в последний миг.
 Девочка заколота штыками,
 С головой проломленной старик...
 Страшен сладковатый трупный запах,
 А они могли бы жить и жить!
 И мы шли стремительно на запад,
 Чтоб врага догнать и отомстить.

Благородная ярость двигала этих людей на борьбу со злом. Это, казалось бы, вырывающееся из контекста поэзии холокоста стихотворение на самом деле очень близко стихам 1941 – 1945 годов Ильи Эренбурга (1891 – 1967) [79, с. 440 – 471].

Мяли танки теплые хлеба,
 И горела, как свеча, изба.
 Шли деревни. Не забыть вовек
 Визга умирающих телег,
 Как лежала девочка без ног,
 Как не стало на земле дорог.

Или «Бабий Яр» или «В это гетто люди не придут...» из стихов военных лет. В том и заключается отличительная черта советской военной поэзии, что, к примеру, эти стихи Эренбурга одинаково близки и стихам Твардовского, и Кулешова, при этом они органично дополняют произведения Бориса Слуцкого (1919 – 1986), чей сборник стихов и прозы «Теперь Освенцим часто снится мне...» [80] можно считать отдельной авторской художественной книгой о холокосте на русском языке. Помимо «Ярости благородной» еще одной русскоязычной антологией, включающей произведения мировой поэзии о холокосте, является книга «Во имя жизни. Зарубежные поэты о мире» [81]. Насколько стихи о холокосте стали неотъемлемой частью военной поэзии многих национальных литератур свидетельствует тот факт, что редкая антология, даже посвященная исключительно батальной поэзии о Второй мировой, обходится без этой темы. Это в полной мере относится к американским и британским книгам «Страшный дождь. Поэты войны 1939 – 1945» (1966) [82], «Стихи о Второй мировой войне» (1985) [83], «Военный устав. Собрание поэзии о Второй мировой войне» (1990) [84] и «Поэты Второй мировой» (2003) [85]. Даже антология англоязычной поэзии о войне со времен Шекспира до второй половины XX века содержит стихотворения У.Х. Одена, Р. Джаррелла, П. Леви и Д. Хилла, посвященные холокосту [86].

Одной из последних фундаментальных работ, охватывающих широкий контекст американской поэзии холокоста, является монография Сюзан Губар «Поэзия после Аушвица: воспоминание о том, чего никто не знал» (2003) [87]. Помимо подведения итогов дискуссии о поэзии холокоста, автор высказывает предупреждение, существенное для характеристики отношения западных писателей и исследователей к холокосту. «В действительности, каждый, кто занят в научной области вопросами Холокоста, неизбежно сталкивается с опасностью "распродажи горя", превращая тяжкие страдания в риторическое удовольствие или в профессиональный заработок почти таким же образом, как и писатели, обвиняемые в поиске вознаграждения за художественные отклики на Холокост» [87, р. 5]. Слова Сюзан Губар символичны для сегодняшней ситуации изучения холокоста на западе. Определенное невнимание к некоторым проблемам, замалчивание деталей продиктовано вопросами не столько идеологическими, сколько финансовыми. Публикация художественных произведений, проведение академических исследований сильно зависят от того, на что будут выделяться деньги, а на что нет. И уже сама постановка вопроса *что изучать* является дополнительным актом осквернения памяти погибших евреев, русских, белорусов, поляков и других народов Европы. Интересным в данной связи является тот факт, что книги (в первую очередь Питера Новика и Нормана Филькенштейна), в которых поднимаются вопросы распродажи холокоста с указанием конкретных примеров политики некоторых организаций, издаются на деньги самих авторов и находятся в свободном доступе в интернете.

Свидетельств неполного рассмотрения ситуации в общественном восприятии событий и их художественной реализации в литературе много. Так, основываясь на работах бывшего директора Германороссийского музея Берлин-Карлсхорст Петера Яна и на конкретных произведениях немецкой прозы, исследователь Е. Степанова, показывает, что ни советские граждане, ни мирное население других подвергшихся нацистской агрессии стран, «не являются частью немецкой "культуры памяти" и политической культуры». Вывод исследовательницы, хоть и проживающей в Берлине, может показаться не совсем корректным, но ею приводятся данные, которые легко проверить, и которые основаны не только на ее видении политической и литературной ситуации. «В речах, произносимых ежегодно 27 января⁶ в "День памяти жертв национал-социализма", присутствует прочный набор жертв нацизма: евреи (при этом речь идет, как правило, исключительно о тех евреях, что стали жертвами организованного уничтожения в лагерях смерти, и о немецких евреях, но не о жертвах гетто, карательных отрядов и вермахта на оккупиро-

⁶ Другое название – Всемирный день холокоста, проводится 27 января в честь освобождения Советской Армией концентрационного лагеря Освенцим (учрежден Генеральной Ассамблеей ООН, Резолюция № 60/7) [89, с. 32].

ванных территориях СССР и других государств Восточной Европы, составивших около 40 % всех жертв геноцида евреев), цыгане, люди с психическими и физическими недостатками, политические противники режима, гомосексуалисты. Три с половиной миллиона советских военнопленных, умерших от голода в нацистских лагерях, более одного миллиона жителей Ленинграда, погибших во время блокады, а также миллионы советских граждан, ставших жертвами войны на уничтожение, в этих речах не упоминаются» [88, с. 213]. Помимо дня памяти жертв национал-социализма, устойчивое отождествление холокоста с трагедией еврейского народа поддерживает и другая дата – день памяти жертв холокоста⁷. Интересен и тот факт, что подходя к вопросу холокоста в литературе, и в частности в поэзии, некоторые российские исследователи не избежали влияния западных ученых и так же узко рассматривают отображение событий геноцида в поэзии и прозе Европы и США. В качестве примера можно привести работу А.Л. Савченко «"Холокост осени" Десмонда Игана: вторая мировая война глазами ирландского поэта» [90, с. 39 – 44]. Понятно, что подобное рассмотрение по большей части продиктовано самим материалом, но в случае с Десмондом Иганом (Desmond Egan, род. 1936) именно наличие параллели между ирландским и еврейским народом не позволяет забывать о судьбах жителей большинства европейских государств, в той или иной степени пострадавших от зверств нацистов.

Поэзия не является альтернативой истории, но глубокое проникновение в поэтические тексты американских авторов, запечатлевшие восприятие такого неоднозначного события как холокост, помогает преодолеть исторические стереотипы, сложившиеся во второй половине XX века. Холодная война, конфликт идеологий не позволяли широкому американскому читателю трезво взглянуть даже на собственное литературное наследие Второй мировой войны. С нашей стороны изучение военной поэзии США, в частности о холокосте, способствует определению вклада американских поэтов периода Второй мировой в антифашистскую поэзию, что, в свою очередь, расширяет обзор мировой поэзии о войне. Особое место занимают стихотворения поэтов военного периода в истории поэзии холокоста не только потому, что они были первыми, кто обозначил эту тему как одну из ведущих тем поэзии о Второй мировой войне. Заслужив репутацию крупных поэтов еще до войны, они смогли в первые послевоенные годы привлечь к ней внимание как к серьезной теме. Заслуга поэтов периода войны заключается еще и в том, что они создали новый поэтический жанр, жанр, если можно так выразиться, массовой элегии, поэзии в память о миллионах. Главная роль здесь отводится поэтам, принимавшим участие во Второй мировой войне: Рэндаллу Джарреллу, Луису Симпсону, Гансу Юргенсену, Линкольну Кирстейну, Джону Чиауди, Ефиму Фогелю и многим другим.

Подходы к изучению. Существует несколько возможных подходов к изучению американской поэзии холокоста: от непосредственного анализа образности и ее специфики, обусловленной совершенно новым историческим и литературным материалом, до историко-социального подхода, по мнению И.В. Шабловской, умаляющего ценность литературы о войне. «Эмоциональное отношение к проблематике и стоящим за ней событиям противится академическому литературоведческому анализу и в определенной мере сковывает научно-теоретический подход к теме. Литература о Второй мировой войне – объект сложный и неоднозначный: порою она провоцирует критико-публицистическое к себе отношение, одностороннее, историко-социальное, рассмотрение фактов. Идеологическая определенность такой литературы ... воспринималась нередко как ее единственная ценность» [91, с. 4]. То же в полной мере относится и к литературе о холокосте. В настоящей работе используется историко-контекстуальный метод, основные положения которого излагаются в ряде работ А.А. Гугнина [92; 93, с. 5 – 22, с. 133 – 176; 94, с. 200 – 227; 95]. Данный метод представляется самым последовательным и продуктивным подходом к изучению своеобразия американской поэзии холокоста. Поэтапное изучение поэтического отображения событий холокоста от начала преследований нацистами неугодных граждан собственного государства до осмысления последствий геноцида народов Европы и Советского Союза для послевоенного мира является целью исследования. При этом анализируются общие для американской и европейской поэзии холокоста образы и мотивы. Согласно этому методу, определением художественной ценности и места в литературном процессе поэзии холокоста военных лет можно и нужно заниматься только на стыке двух контекстов: в контексте антифашистской поэзии Европы и СССР, рассматривая произведения и общественно-политическую ситуацию тех лет, и в контексте развития литературы о холокосте. Даже библиография начального этапа поэзии холокоста все еще нуждается в систематизации. Поэтому произведения ключевых фигур исследования Р. Джаррелла, Л. Кирстейна, Э. Хекта, Г. Юргенсена, Л. Симпсона в первую очередь должны рассматриваться в контексте военной поэзии США и антифашистской поэзии Европы периода 40-х – 60-х годов.

Последовательное изучение отображения холокоста в поэзии США предполагает следующие этапы: 1) изучение восприятия холокоста американскими поэтами в свете общественно-политической ситуации в США 1933–1945 годов; 2) выявление особенностей поэзии США о преддверии холокоста (ключевые

⁷ 19 апреля 1943 года – восстание в Варшавском гетто.

произведения – Р. Джаррелл «Протоколы», «Для эмигранта», Г. Юргенсен «Шрам-Август», Л. Кирстейн «Хрустальная ночь»); 3) анализ отклика на проблемы беженцев (ключевые произведения – Р. Джаррелл «Беженцы», У.Х. Оден «Блюз беженцев»); 4) рассмотрение реакции на начало холокоста (ключевые произведения – К. Фиринг «Рекламное объявление», Е. Фогель «Груз в Майданек», К. Лэнджил «Перевозка детей»); 5) определение особенностей поэзии о непосредственном уничтожении и освобождении концентрационных лагерей (ключевые произведения – Л. Симпсон «Птица», Э. Хект «Больше света! Больше света!», Р. Джаррелл «В лагере был один выживший» и «Лагерь в прусском лесу»). Естественно, что подобная схема несколько условна, поскольку изучаемые произведения многоплановы и касаются множества вопросов, а также потому, что часть других значительных стихотворений не подпадают под эту схему, но не учитывать их нельзя.

Выводы. Поэзия холокоста (строчное написание) в США, касающаяся отражения нацистских зверств на территории Европы и СССР вообще, относится к периоду войны и первым послевоенным годам. В 50-х годах XX века утвердился термин Холокост (первая буква – прописная) в качестве понятия, обозначающего преследование и уничтожение еврейского населения. Иными словами благодаря многим факторам (идеологическим – противостояние СССР, политическим – образование государства Израиль, культурным – эмигрантская литература и многим другим) сложилась такая ситуация, когда вся американская поэзия о нацистских преступлениях от истоков до наших дней стала рассматриваться под знаком Холокоста. Но то, что верно для ситуации конца 1950-х годов, не совсем верно для времени войны и первых послевоенных лет. Да, стихотворение Э. Хекта «Больше света! Больше света!» написано в начале 1960-х, но при его изучении следует учитывать тот факт, что оно явилось следствием воспоминаний и размышлений раннего периода, начиная от освобождения Бухенвальда, и замысел его выходит далеко за пределы осмысления ужасов зверств нацистов.

Так как холокост как историческое явление хронологически занимает период больший, чем Вторая мировая война, в ходе исследования привлекается широкий контекст антифашистской поэзии Европы и США как предвоенных и военных лет, так и послевоенных десятилетий. Учитывая отличный от европейских государств опыт восприятия нацистских зверств поэтами США, рассматривается своеобразие американской поэзии холокоста, обусловленное двойным взглядом на многолетнюю трагедию. В первом случае это поэзия непосредственных участников (иммигрантов и военных поэтов), во втором – поэзия тех, кто, заочно засвидетельствовав фашистские преступления против человечества, из-за океана дал оценку случившемуся в Европе, не забывая о ситуации в собственной стране и ее роли во Второй мировой войне. Но оба этих взгляда сводятся, в конечном счете, к единому с европейской поэзией холокоста корпусу стихотворений. Поэзия холокоста Европы и США оказывается неразличимой во всем эмоциональном напряжении, насколько могут быть неразличимы слова страдающего и сострадающего. Несмотря на единство двух поэзий уже на первом этапе изучения, не вдаваясь в глубокий анализ текстов, можно заключить, что одной из отличительных особенностей поэзии США является то, что поэзия о геноциде народов Европы не ограничивается катастрофой еврейского народа, что, в свою очередь, не отражено в исторических и литературоведческих исследованиях. Благодаря подобному взгляду сложилась ситуация, когда из первоначального термина *холокост*, относящегося ко всем погибшим мирным гражданам и пленным военным служащим, выделилось понятие *Холокост*, которое используется для обозначения геноцида евреев как исключительного явления фашистских зверств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Никифоров, А.А. Особенности восприятия холокоста американскими поэтами в свете общественно-политической ситуации в США 1933 – 1945 гг. / А.А. Никифоров // Вестник Полоцкого гос. ун-та. Сер. А. Гуманит. науки. – 2010. – № 1. – С. 155 – 163.
2. Rowland, A. Holocaust Poetry: Awkward Poetics in the Work of Sylvia Plath, Geoffrey Hill, Tony Harrison and Ted Hughes / A. Rowland. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. – 192 p.
3. Young, G.L. The Moral Function of Remembering: American Holocaust Poetry / G.L. Young // Studies in American Jewish Literature. № 9.1, 1990. – P. 61–72.
4. Ezrahi, S.D. History Imagined: The Holocaust in American Literature / S.D. Ezrahi // By Words Alone: The Holocaust in Literature. – Chicago: University of Chicago Press, 1982. – Chapter 8. – P. 176–216.
5. Novick, P. The Holocaust in American Life / P. Novick. – Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 1999. – 373 p.
6. Лэнг, Д. Армяне. Народ-созидатель / Д. Лэнг; пер. с англ. Е.Ф. Левиной. – М.: ЗАО «Центрполиграф», 2006. – 350 с.
7. Фромм, Э. Психология нацизма / Э. Фромм // Бегство от свободы: Пер. с англ. / Общ. ред. П.С. Гуревича. – М.: Прогресс, 1995. – С. 175 – 200.

8. Тихомирова, В.Я. Война и национальные судьбы. Тема Холокоста / В.Я. Тихомирова // Польская проза о второй мировой войне в социокультурном контексте (1989 – 2000). – М.: ЗАО «Солид», 2004. – С. 94 – 123.
9. Медведева, О.Р. Польская литература периода второй мировой войны / О.Р. Медведева // История литератур западных и южных славян. В III т. Т. III: Литература конца XIX – первой половины XX века (1890-е годы – 1945 год). – М.: Индрик, 2001. – С. 743 – 767.
10. Roskies, D.G. What is Holocaust Literature? / D.G. Roskies // *Jews, Catholics and the Burden of History*. Ed. by E. Lederhendler. – New York: Oxford University Press, 2005. – P. 157 – 231.
11. Donne, J. The Works of John Donne. In 6 volumes. Vol. 3. / J. Donne. – London: John W. Parker, West Strand, 1839. – 614 p.
12. Replansky, N. Six Million / Naomi Replansky // *Blood to Remember. American Poets on the Holocaust* / ed. by Ch. Fishman. – Lubbock: Texas Tech University Press, 1991. – P. 112.
13. Fogel, E. Shipment to Maidanek / Ephim Fogel // *Blood to Remember. American Poets on the Holocaust* / ed. by Charles Fishman. – Lubbock: Texas Tech University Press, 1991. – P. 66.
14. Petrie, J. The secular word HOLOCAUST: scholarly myths, history, and 20th century meanings / Jon Petrie // *Journal of Genocide Research*. Vol 2. Issue 1. 2000. – P. 31 – 63.
15. Bolton, J.W. Lines (In)Formation: Anglophone Poetry in the Second World War / J.W. Bolton // *World War II in Asia and the Pacific and the war's aftermath, with general themes: a handbook of literature and research* / Ed. by Loyd E. Lee; foreword by Carol N. Gluck. – Westport, 1998. – P. 293 – 304.
16. Williams, B.E. An International Bibliography of Holocaust Literature / B.E. Williams // *Re-examining the Holocaust through Literature* / Ed. by Aukje Kluge and Benn E. Williams. – Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009. – P. 245 – 386.
17. Holocaust Literature. An Encyclopedia of Writers and Their Work. V I. Agosin to Lentin / Ed. by L. Kremer. – New York and London: Routledge, 2003. – 744 p.
18. Holocaust Literature. An Encyclopedia of Writers and Their Work. V II. Lerner to Zichlinsky. Index / Ed. by L. Kremer. – New York and London: Routledge, 2003. – 745 – 1499 p.
19. Cory, M.E. Review: Holocaust Literature. An Encyclopedia of Writers and Their Work by S. Lillian Kremer / M.E. Cory // *German Studies Review*. – May 2004. – Vol. 27. – No. 2. – P. 439 – 440.
20. Encyclopedia of Holocaust Literature / Ed. by D. Patterson, A.L. Berger, S. Cargas. – Westport, Connecticut; London: Oryx Press, 2002. – 263 p.
21. Levertov, D. Denise Levertov: Poems 1960–1967 / D. Levertov. – New York: New Directions, 1983. – 256 p.
22. Cohen, L. Selected Poems 1956–1968 / L. Cohen. – Toronto: Viking Press, 1968. – 245 p.
23. Holocaust Poetry / ed. and with an introduction by H. Schiff. – New York: St. Martin's Griffin, 1995. – 234 p.
24. Beyond Lament: Poets of the World Bearing Witness to the Holocaust / ed. and with an introduction by M. M. Striar. – Evanston: Northwestern University Press, 1998. – 565 p.
25. Truth and Lamentation: Stories and Poems on the Holocaust / ed. by M. Teichman and S. Leder. – Chicago: University of Illinois Press, 1994. – 495 p.
26. Auschwitz Poems: an anthology / Ed. by A. Zich. – Auschwitz-Birkenau State Museum, 1999. – 415 p.
27. Last Lullaby: Poetry From the Holocaust / edited by A. Kramer. – Syracuse University Press, 1999. – 280 p.
28. Ghosts of the Holocaust: Poetry of the Second Generation / ed. by S.J. Florsheim, foreword by G. Stern. – Detroit: Wayne State University Press, 1989. – 190 p.
29. Sutzkever, A. Laughter Beneath the Forest: Poems From Old and Recent Manuscripts / A. Sutzkever; translated from Yiddish by Barnett Zumoff, with an introductory essay by Emanuel S. Goldsmith. – Hoboken: KTAV Publishing House, 1996. – 179 p.
30. Kurtz, A. Marc Chagall / A. Kurtz. – French American Gallery, 1961. – 92 p.
31. Kurtz, A. No-pasaran: Songs and poems by Yiddish-speaking volunteers in the Spanish Civil War's International Brigade / A. Kurtz. – New York, 1938.
32. Degen Cohen, H. Return to Warsaw / H. Degen Cohen // *The House on Via Gombito: Writing by North American Women Abroad* / Ed. by M. Sprengnether and C.W. Truesdale. – New Rivers Press, 1997. – P. 196 – 208.
33. Degen Cohen, H. Habry / H. Degen Cohen. – The Puddin'head Press, 2009. – 83 p.
34. Стулов, Ю.В. США: на перекрестке мнений / Ю.В. Стулов // *Материалы международных конференций. Человек в контексте культуры и литературы США. Вып. 1* / Минск: Центр американских исследований Европейского гуманит. ун-та, 1996. – С. 3.
35. Goldensohn, L. Dismantling glory: twentieth-century soldier poetry / L. Goldensohn. – New York: Columbia University Press, 2003. – 372 p.
36. American War Poetry / Ed. by L. Goldensohn. – New York: Columbia University Press, 2006. – 413 p.
37. Бродский, И.А. Нобелевская лекция / И.А. Бродский // *Поклониться тени: Эссе*. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – С. 297 – 313.

38. I Never Saw Another Butterfly. Children's Poems and Drawings From Terezin Concentration Camp, 1942–1944 / New York: Schocken Books, 1994. – 128 p.
39. Макарова, Е. Крепость над бездной. Я – блуждающий ребенок. Дети и учителя в гетто Терезин, 1941–1945 / Е. Макарова, С. Макаров. – М.: Мосты культуры, 2005. – 423 с.
40. Parmet, H.L. Selected American Poets Respond to the Holocaust: The Terror of Our Days / H.L. Parmet. – Lehigh University Press, 2001. – 268 p.
41. Parmet, H.L. Review: Selected American Poets Respond to the Holocaust: The Terror of Our Days / H.L. Parmet // Modern Language Studies, Vol. 24, No. 4, Holocaust Literature (Autumn, 1994), P. 78–85.
42. Brodsky, L.D. The Thorough Earth / L.D. Brodsky. – St. Louis: Time Being Books, 1989. – 52 p.
43. Brodsky, L.D. Falling from Heaven. Holocaust Poems of a Jew and a Gentile. (co-written by William Heyen) / L.D. Brodsky. – St. Louis: Time Being Books, 1991. – 109 p.
44. Brodsky, L.D. Gestapo Crows. Holocaust Poems / L.D. Brodsky. – St. Louis: Time Being Books, 1993. – 108 p.
45. Brodsky, L.D. The Eleventh Lost Tribe. Poems of the Holocaust / L.D. Brodsky. – St. Louis: Time Being Books, 1998. – 105 p.
46. Hyett, B.H. In Evidence. Poems of the Liberation of Nazi Concentration Camps / B.H. Hyett. – Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1986. – 161 p.
47. Langer, L.L. The Holocaust and the Literary Imagination / L.L. Langer. – London: Yale University Press, 1977. – 313 p.
48. Alphen, E. van. Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory / E. van Alphen. – Stanford University Press, 1998. – 233 p.
49. Фюман, Ф. Я не могу уйти от этой темы / Ф. Фюман // Вопросы литературы. – 1970. – № 12. – С. 149 – 150.
50. Злобин, Г.П. По ту сторону мечты. Страницы американской литературы XX века / Г.П. Злобин. – М.: Худож. лит., 1985. – 333 с.
51. Белов, С.Б. Современный американский роман о войне / С.Б. Белов. – М.: Знание, 1987. – 64 с.
52. Braudeau, M. Why I wrote "Sophie's Choice". An interview with William Styron / M. Braudeau, W. Styron // Conversations with William Styron. Ed. by James L.W. West. – The University Press of Mississippi, 1985. – P. 243 – 255.
53. Иоффе, Э. Летопись Холокоста в СССР / Э. Иоффе // Беларусь у XX стагоддзі, сборник научных трудов. Выпуск 3. [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа: <http://www.homoliber.org/ru/xx/xx030402.html>. – Дата доступа: 08.11.2009.
54. Library of Congress Online Catalog [Electronic Resource] – 2009 – Mode of access: <http://www.catalog.loc.gov>. – Date of access: 03.12.2009.
55. Копельман, З. Голоса из обители мертвых / З. Копельман // Опечатанный вагон. Стихи и рассказы о катастрофе. – М.: Мосты культуры, 2005. – С. 9 – 48.
56. Альтман, И.А. Жертвы ненависти: Холокост в СССР 1941–1945 / И.А. Альтман. – М., 2002 – 544 с.
57. A Mosaic of Victims, Non-Jews Persecuted and Murdered by the Nazis / edited by Michael Berenbaum. – New York: New York University Press, 1990. – 244 p.
58. The Other Victims: First-person Stories of Non-Jews Persecuted by the Nazis / edited by Ina Friedman. – New York: Houghton Mifflin Company, 1990. – 228 p.
59. Friedlander, H. The Origins of Nazi Genocide: from Euthanasia to the Final Solution / Henry Friedlander. – Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995. – 448 p.
60. Social Outsiders in Nazi Germany / Ed. by Robert Gellately and Nathan Stoltzfus. – Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001. – 332 p.
61. Rosenblat, Y. The Holocaust in Western regions of Belarus / Y. Rosenblat // The Vanished World of Lithuanian Jews / Ed. by A. Nikžentaitis, S. Schreiner, D. Staliūnas. – Amsterdam; New York: Rodopi, 2004. – 323 p.
62. Lucas, R.C. Forgotten Holocaust: The Poles under German Occupation 1939 – 1944 / Richard C. Lucas. – Hippocrene Books, 2001. – 358 p.
63. Forgotten Survivors: Polish Christians Remember the Nazi Occupation / ed. by Richard C. Lucas. – University Press of Kansas, 2004. – 232 p.
64. Austin, J.A. The Six Million Swindle / J. App. Austen. – AAARGH EDITIONS, 2009. – 28 p.
65. Harwood, R. Did Six Million Really Die? / R. Harwood; 2nd Edition. – AAARGH EDITIONS, 2005. – 41 p.
66. Atkins, S.E. Holocaust Denial as an International Movement / S.E. Atkins. – London: Praeger Publishers, 2009. – 320 p.
67. Lipstadt, D.E. Denying the Holocaust / D.E. Lipstadt. – New York: PLUME, 1994. – 278 p.
68. Auden, W.H. "In time of War" A Sonnet Sequence. Sonnet XIV / W.H. Auden, Ch. Isherwood // Journey to a War. – London: Faber and Faber Limited, 1939. – 301 p.
69. Sternstein, W. Mein Weg zwischen Gewalt und Gewaltfreiheit: Autobiografie / W. Sternstein. – Norderstedt: Books of Demand, 2005. – 488 S.

70. Мейер-Фраатц, А. Память и воспоминание: Холокост в произведениях Александра Тишмы и Данило Киша / А. Мейер-Фраатц // Опыт истории – опыт литературы. Вторая мировая война: Центральная и Юго-Восточная Европа / Отв. ред. С.А. Шерлаимова; Ин-т славяноведения РАН. – М.: Наука, 2007. – С. 88 – 97.
71. O’Neil, M.A. Max Jacob – Meditation as Play / M.A. O’Neil // Play, Literature, Religion: Essays in Cultural Intertextuality / Ed. by V. Nemoianu, R. Royal. – New York: State University of New York Press, 1992. – P. 125 – 140.
72. Wiesel, E. Against the Silence: the Voice and Vision of Elie Wiesel / E. Wiesel, I. Abrahamson. – New York: Holocaust Library, 1985. – 1068 p.
73. Никифоров, А.А. Приглашение на казнь: изображение начала холокоста в поэзии США (на примере стихотворений К. Фиринга и Е. Фогеля) / А.А. Никифоров // Вестник Гродненского гос. ун-та им. Я. Купалы. Сер. 3. – 2010. – № 2 (98). – С. 82 – 88.
74. Blood to Remember. American Poets on the Holocaust / ed. by Ch. Fishman. – Lubbock: Texas Tech University Press, 1991. – 426 p.
75. Либерман, Я.Л. Американское эхо Холокоста / Я.Л. Либерман // Урал. – 2004. – № 11. – С. 76 – 83.
76. Опечатанный вагон. Стихи и рассказы о катастрофе. – М.: Мосты культуры, 2005. – 368 с.
77. Ярость благородная. Антифашистская поэзия Европы. 1933–1945 / вступ. ст. М. Бажан. – М.: Худож. лит., 1970. – 486 с.
78. Высотский, О. Балта / О. Высотский // Альманах «Поэзия». – 1990. – № 56.
79. Эренбург, И.Г. Собрание сочинений в 9 т. / И.Г. Эренбург. – М.: Худож. лит., 1964. – Т. 3. – 511 с.
80. Слуцкий, Б.А. Теперь Освенцим часто снится мне...: Стихи, проза / Б.А. Слуцкий; сост., вступ. ст. и коммент. П.З. Горелика. – СПб.: Журн. «Нева», 1999. – 124 с.
81. Во имя жизни: зарубежные поэты о мире. – М.: Правда, 1984 – 527 с.
82. Terrible Rain. The War Poets 1939 – 1941 / Ed., selected and arranged by Brian Gardner. – London: Magnum Books, 1966. – 227 p.
83. Poems of the Second World War: The Oasis Selection / Ed. by V. Selvin, E. de Mauny, I. Fletcher, N. Morris. – London: J.M. Dent & Sons Ltd, 1985. – 386 p.
84. Articles of War. A Collection of Poetry about World War II / Ed. by L. Stokesbury. – The University of Arkansas Press, 1990. – 229 p.
85. Poets of World War II / Ed. by Harvey Shapiro. – New York: The Library of America, 2003. – 262 p.
86. The Faber Book of War Poetry / Ed. K. Baker. – London: Faber and Faber, 1997. – 560 p.
87. Gubar, S. Poetry After Auschwitz: Remembering What One Never Knew / Susan Gubar. – Bloomington: Indiana University Press, 2003. – 288 p.
88. Степанова, Е. «Пожива для моего МГ»: современная немецкая литература о войне с Советским Союзом / Е. Степанова // Новое литературное обозрение. – № 102. – 2010. – С. 213 – 231.
89. Resolutions and Decisions Adopted by the General Assembly during Its Sixtieth Session. Vol. 1. Resolutions 13 September – 23 December 2005. General Assembly Official Records. – New York, 2006. – 537 p.
90. Савченко, А.В. «Холокост осени» Десмонда Игана: вторая мировая война глазами ирландского поэта / А.В. Савченко // Вестник Воронежского гос. ун-та. Сер. Филология. Журналистика. – № 1. – 2005. – С. 39 – 44.
91. Шабловская, И.В. Проза европейских социалистических стран 60–70-х годов о Второй мировой войне. Общее и особенное: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / И.В. Шабловская. – М.: 1988. – 44 с.
92. Гугнин, А.А. Основные этапы развития сербо-лужицкой литературы в славяно-германском контексте: науч. доклад ... д-ра филол. наук / А.А. Гугнин. – М., 1998. – 77 с.
93. Гугнин, А.А. Сербо-лужицкая литература XX века в славяно-германском контексте / А.А. Гугнин; отв. ред В.А. Хорев. – М.: Индрик, 2001. – 180 с.
94. Гугнин, А.А. Введение в анализ поэтического текста / А.А. Гугнин // Проблемы истории литературы: Сб. статей. Вып. 17; отв. ред. А.А. Гугнин. – М.; Новополюцк, 2003. – С. 200 – 227.
95. Гугнин, А.А. Введение в историю серболужицкой словесности и литературы от истоков до наших дней / А.А. Гугнин. – М., 1997. – 224 с.

С.И. Страх (Минск, БГУ)

ПАРАДОКСЫ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ В РОМАНЕ К. ВОННЕГУТА «МАТЬ ТЬМА»

Среди американских писателей XX века К. Воннегут выделяется своим простым и доверительным, часто насмешливым и даже балаганным тоном повествования, за которым скрываются необычайная серьезность и тревога за судьбу современного нам мира. На страницах произведений писателя разворачиваются апокалиптические сюжеты, анализируются причины и последствия человеческой глупости и злобы, ведущих мир к катастрофе. Основные темы творчества К. Воннегута – это взаимодействие научно-

технического прогресса и войны, иллюзия присутствия свободной воли у человека, двуличность и порочность человеческой натуры. Романы К. Воннегута о войне не содержат описаний военных действий, так как писатель уверен в том, что любое описание войны служит ее героизации. Одна из их тем – это то, какой след оставляет война в судьбе человека, каким образом она выявляет скрытые в нем свойства и черты, о существовании которых он и не догадывался. Именно такую тему раскрывает роман «Мать Тьма» («*Mother Night*», 1966), который стал предметом данного исследования. Цель настоящего исследования – выявить черту, определяющую сущность и объединяющую основных персонажей романа.

«Мать Тьма» – это автобиография Говарда У. Кемпбэлла-младшего, американца, который еще в детстве переехал с родителями в Германию и остался там жить. До начала Второй мировой войны он стал успешным драматургом и обзавелся красавицей-женой. Во время войны Говард У. Кемпбэлл-младший был автором и диктором нацистских пропагандистских передач на англоязычные страны и ведущим экспертом по Америке в министерстве народного просвещения и пропаганды. В 1945 году он был взят в плен американским офицером, но избежал наказания и смог вернуться в Америку и тихонько осесть в пригороде Нью-Йорка. Секрет такого чудесного спасения заключался в том, что на протяжении всей войны Говард Кемпбэлл был американским агентом, и каждый раз выходя в эфир, передавал закодированную информацию для американского правительства. Об этом знали только трое официальных лиц, которые и помогли ему спастись от наказания, но перед лицом всего мира Кемпбэлл оставался ярым нацистом и преступником против человечности, за что и был в 1961 году, наконец, пойман израильским правительством и отправлен в тюрьму. В самом конце романа Кемпбэлла вновь освобождают благодаря письму американского полковника, который его завербовал.

Роман «Мать Тьма» является особенным в творчестве писателя в том смысле, что К. Воннегут представляет его мораль в первых же строках предисловия. Он пишет: «Это единственная из моих книг, мораль которой я знаю. Не думаю, что эта мораль какая-то удивительная, просто случилось так, что я ее знаю: мы как раз то, чем хотим казаться, и потому должны серьезно относиться к тому, чем хотим казаться» [2, с. 13]. На страницах своего романа К. Воннегут рассматривает это утверждение под разными углами и проигрывает его в различных ситуациях. Почти все герои романа, как главные, так и второстепенные, играют в своей жизни несколько ролей, имеют несколько лиц. Всем им кажется, что они знают, какое из этих лиц является настоящим, а роль ведущей.

Примером такого персонажа является охранник Говарда Кемпбэлла в израильской тюрьме, венгерский еврей Арпад Ковач. Во время Второй мировой войны он не стал ждать, пока до него доберутся нацисты, а раздобыл фальшивые документы и вступил в ряды СС. Там он продолжал помогать своим, поставляя им информацию о действиях нацистов. Самое удивительное и парадоксальное то, с каким упоением рассказывает Ковач о своих днях в СС. Это время отнюдь не стало для него тяжелой ломкой самого себя, воспоминанием, которое неподъемным грузом остается в душе человека. Грузом, который не дает вернуться к нормальной и полноценной жизни. Ковач жил наиболее полноценно, когда играл две роли. Он успешно изображал стопроцентного арийца, за что даже высоко поднялся на службе в СС. Его главной задачей было выяснить, откуда шла утечка информации, источником которой он сам и являлся.

Другой важный для данного исследования персонаж – это лейтенант американской армии Бернард О'Хара, который взял Говарда Кемпбэлла в плен в 1945 году. Для Кемпбэлла этот факт на тот момент уже не имел почти никакого значения, его игра была закончена задолго до этого. Наиболее точно роль лейтенанта в его жизни выражена следующими словами: «Для меня О'Хара был не более чем сборщиком мусора, развеянного ветром по дорогам войны» [2, с. 172]. Лейтенанту О'Хара, наоборот, кажется, что этот момент стал самым главным в его жизни. После войны он женился, стал отцом, несколько раз прогорел в бизнесе, в общем, вел безрадостную жизнь, осаждаемый счетами и кредиторами. И тут неожиданно он узнал из газеты о местонахождении Говарда Кемпбэлла и вообразил, что его жизнь вновь наполнилась высшим смыслом, озарились миссией найти и убить своего антипода и первейшего врага. К. Воннегут весьма иронично называет главу, повествующую о встрече этих двух персонажей через много лет, «Святой Георгий и дракон». Именно святым Георгием воображает себя О'Хара, поджидающий Кемпбэлла у его квартиры, и он абсолютно неубедителен, а, наоборот, жалок в этой роли. Пьяный и опустившийся, он не вызывает у Кемпбэлла никакого трепета перед неминуемым возмездием, а лишь желание поскорее избавиться от надоедливового полоумного. Предположив, что О'Хара принес с собой пистолет, Кемпбэлл ломает ему руку и отправляет домой. Возмнивший себя святым Георгием, повергающим дракона, О'Хара предстает перед нами в своей истинной роли ничем не примечательного обывателя и неудачника. В собственной рвоте, со сломанной рукой, но все еще полный ненависти к Кемпбэлли, он обещает вернуться и завершить главное дело своей жизни, на что Кемпбэлл ему отвечает: «Может быть, но это все равно не изменит твоего удела: банкротств, мороженого крема, кучи детишек, термитов и нищеты» [2, с. 178]. На первый взгляд, возникает противоречие с упомянутым выше тезисом: О'Хара совсем не является тем, кем хочет казаться. Но если проанализировать ситуацию глубже и внимательно прочитать текст, становится ясно, что роль, самовольно присвоенная лейтенантом, раскрывает

глубинную сущность его натуры. Это не простой обыватель и безобидный неудачник, а человек, который делает ненависть главным ориентиром в своей жизни. Кемпбэлл говорит ему: «Есть достаточно много причин для борьбы, но нет причин безгранично ненавидеть, воображая, будто сам Господь Бог разделяет такую ненависть. Что есть зло? Это та большая часть каждого из нас, которая жаждет ненавидеть без предела, ненавидеть с Божьего благословения. Это та часть каждого из нас, которая находит любое уродство таким привлекательным. Это та часть слабоумного, которая с радостью унижает, причиняет страдания и развязывает войны» [2, с. 177]. После этих слов Кемпбэлла жалкая и в чем-то даже комичная фигура лейтенанта О'Хара разрастается до размеров вселенского зла. Именно такие, как он, движимые чувством всепоглощающей ненависти, становятся причиной войн и страданий людей.

Еще один герой романа выступает, как минимум, в двух обликах. Это живущий по соседству с Кемпбэллом художник Джордж Крафт. Он единственный, с кем Говард делит свое одинокое существование, вернувшись в Америку. Эти два пожилых человека встречаются каждый день, чтобы сыграть партию в шахматы и поговорить о жизни. И тут же мы узнаем, что настоящее имя Крафта – Иона Потапов, и он является русским агентом, с 1935 года живущим в Америке. Полковник Потапов вполне последовательно выполняет свою миссию: он анонимно сообщает лейтенанту О'Хара и доктору Джонсу, главному издателю фашистской газеты «Белый Христианский Минитмен», о местонахождении Кемпбэлла. Его задача вывезти Кемпбэлла за пределы Соединенных Штатов и оттуда переправить его в Москву, чтобы Советский Союз смог всему миру показать, каких опасных людей укрывает Америка. В то же время Крафт – прекрасный художник. Кемпбэлл рассказывает о том, что пока он проводит время в израильской тюрьме, картины его бывшего соседа успешно продаются в Нью-Йорке. Сам Кемпбэлл называет их «сногшибательными». Крафт действительно хорошо относится к Кемпбэллу, который рассказывает о нем следующее: «И в то же время он писал мой портрет с таким сочувственным проникновением в мое "я", с такой симпатией, которые едва ли можно объяснить только желанием одурачить простачка» [2, с. 64]. Крафт вполне искренне мечтает о том, как они убегут в Мексику и заживут там в покое и тишине, предаваясь исключительно творчеству. Так кто же он на самом деле: шпион или художник? Однозначного ответа на этот вопрос не существует. Полковник Виртанен, завербовавший в свое время Кемпбэлла, говорит о Крафте: «Он может быть в разных обликах – и все искренне» [2, с. 142]. Потапов-Крафт выступает в романе как пример человека, который может полноценно существовать в двух абсолютно несовместимых обликах, ни одно из которых не является доминирующим.

Обратимся к анализу главного героя романа Говарда Кемпбэлла-младшего. Не будет натяжкой сказать, что этот человек прожил, по меньшей мере, четыре жизни. Если характеризовать их хронологически, то сначала он предстает в качестве довольно успешного драматурга, чьи пьесы с успехом ставятся в театре. Он женат на актрисе Хельге Нот, которой и посвящает свои творческие успехи. Во время войны Кемпбэлл – ярый пропагандист нацистских идеалов, ведущий одной из главных нацистских радиопередач. В это же время он агент, работающий на Америку и возвращающийся под ее крыло после войны. И, наконец, это та жизнь, которую ведет Кемпбэлл в Америке – жизнь человека без семьи и определенного рода занятий. И вновь невозможно однозначно ответить на вопрос, какую из этих жизней Кемпбэлл прожил наиболее полноценно, какая из них наиболее раскрывает его истинную натуру.

Первое, что нам предстоит прояснить, это был ли Кемпбэлл хорошим драматургом, драматургом по призванию. Нужно отметить, что его занятия были теснейшим образом связаны с теми чувствами, которые он питал к своей жене. Кемпбэлл-драматург воплощал свою любовь в пьесах и, наоборот, питал ее с помощью творчества. В своих произведениях он творил по его собственному изречению «государство для двоих». Что касается содержания его пьес, то они целиком и полностью были посвящены рыцарской чести, поискам священного Грааля и идеальной любви. Таким образом, можно утверждать, что Кемпбэлл был, по крайней мере, искренним в своем творчестве. Немаловажным является и тот факт, что благодаря его произведениям смог прославиться советский сержант Степан Бодовсков. В самом конце войны он обнаружил полный чемодан рукописей Кемпбэлла и, неплохо зная немецкий язык, перевел их и издал под своим именем. Успех был весьма значительный, одна из пьес даже удостоилась похвал Сталина. После смерти жены иссяк и источник творческого вдохновения Говарда Кемпбэлла-драматурга.

Далее необходимо выяснить, был ли Кемпбэлл нацистом. Сам он утверждает, что никогда не сомневался в абсурдности того, что вещал каждый день по радио. Весьма показательным является тот факт, что его жена Хельга всегда считала, что он действительно верит во все то, что пропагандирует. Кемпбэлл вращался в кругах лидеров нацистской партии, и там ему тоже постоянно приходилось поддерживать образ ярого последователя Гитлера, что ему блестяще удавалось. Будучи талантливой актрисой, Хельга не разглядела ни единой фальшивой нотки в его выступлениях по радио и на приемах. Впрочем, Кемпбэлл никогда не пытался убедить ее в обратном. По этому поводу он говорит: «Моя Хельга не сомневалась, что я верю в то, что говорю о человеческих расах и механизмах истории, и я был благодарен ей. Не важно, кем я был в действительности, не важно, что я действительно думал. Безоглядная любовь – вот что мне было нужно, и моя Хельга была ангелом, который мне ее дарил» [2, с. 45].

Можно сказать, что Кемпбэлл вспоминает о своей работе на радио с немалой долей удовольствия. Он играл роль нациста поистине вдохновенно: предложил идею Свободного Американского Корпуса, придумал форму и знаки отличия, написал его кредо и многое другое. Его передачами восхищались и вдохновлялись нацисты по всему миру, его люто ненавидели все те, против кого они были направлены. Зять Кемпбэлла, который подозревал о его службе на американское правительство, во время их последней встречи сказал ему: «...вы никогда не могли бы служить нашему врагу так хорошо, как служили нам. Я понял, что почти все идеи, которые я теперь разделяю, которые позволяют мне не стыдиться моих чувств и поступков нациста, пришли не от Гитлера, не от Геббельса, не от Гиммлера, а от вас» [2, с. 82]. Полковник Виртанен, завербовавший Кемпбэлла, также говорит о том, что Говард просто блестяще справился со своей ролью и не важно, кем он на самом деле себя считал. В глазах будущих историков и современников он был «одним из самых больших подонков, которых знала земля» [2, с. 137]. Парадоксален и тот факт, что единственным человеком, которому Кемпбэлл действительно мог доверять, был старый фашист доктор Джонс. Таким образом, можно сказать, что Кемпбэлл весьма комфортно чувствовал себя в роли нациста, играл ее живо и вдохновенно. На вопрос, как возможно такое глубинное раздвоение личности, сам Кемпбэлл отвечает: «Благодаря такой широко распространенной благодати современного человечества, как шизофрения» [2, с. 131].

Что касается роли американского агента, в ней Говард Кемпбэлл проявил себя гораздо менее ярко. Причиной этого является, на наш взгляд, то, что совсем не патриотические чувства подвигли его стать шпионом. Нигде в романе мы не находим знаков того, что Кемпбэлл действительно хотел служить американскому правительству. Он называет себя «американцем по происхождению» и всего лишь. Мотивы, которым следовал Кемпбэлл, соглашаясь стать тайным агентом, он выразил так: «Главная причина в том, что я бездарный актер. А как шпион такого сорта, о котором шла речь, я имел бы великолепную возможность играть главные роли. Я должен был, блестяще играя нациста, одурачить всю Германию и не только ее» [2, с. 43]. Рассуждая таким образом, Кемпбэлл, безусловно, даже не задумывался о последствиях своего выбора. Впрочем, это было для него абсолютно неважно в тот момент его жизни. Показательным является и тот факт, что, вернувшись в Америку, Кемпбэлл никогда не пытался добиться признания своих заслуг перед американским правительством. В этом, безусловно, сыграли свою роль и вполне объективные причины: он никак не смог бы доказать факт своей тайной службы. Но, в то же время, важным, на наш взгляд, было то, что Кемпбэлл не ощущал себя полноценно в этой роли, она для него была лишь средством достижения совсем других целей. И возможно даже, что он не чувствовал себя вправе претендовать на лавры народного героя Америки, так как служил этому народу не искренне.

Наконец, в Америке Кемпбэлл ведет совсем бесцветное существование. Потеряв возможность играть свои самые значительные роли, он утратил и смысл жить дальше. Оказывается затруднительным сказать о нем в этот период жизни что-либо определенное. Это человек без особых признаков и ярко выраженных черт характера. Всплески происходят только тогда, когда к Кемпбэллу частично возвращается его прошлое: сначала Рези Нот, затем лейтенант О'Хара, доктор Джонс и, наконец, полковник Виртанен. Вихрь событий, закрутивший Кемпбэлла, быстро пролетает мимо, и, в результате, он оказывается в израильской тюрьме. Там он пишет свою автобиографию, и жизнь вроде бы наполнена, но скоро его вновь ожидает возвращение в Америку и к старой жизни без вторжений прошлого, и эта перспектива кажется Кемпбэллу абсолютно беспросветной. Не осталось ничего, что может вновь заполнить его жизнь. Таким образом, перед нами человек, который парадоксальным образом совмещал в себе несколько образов, каждому из которых он отдавался вполне искренне. И, неважно, какой из них он считал своей истинной природой, важно то, что потеря каждого из них равнялась потере части его самого. В предисловии к роману К. Воннегут также пишет: «Подумав, я вижу еще одну простую мораль этой истории: если вы мертвы – вы мертвы». Исходя из этого, можно сказать, что Говард Кемпбэлл, вернувшись в Америку, был уже мертв как личность, поэтому такой беспросветной кажется его жизнь там и таким безнадежным финал романа: Кемпбэлл говорит о том, что собирается свести счеты с жизнью.

Проанализировав наиболее важных персонажей романа, мы пришли к выводу, что основной чертой, объединяющей их, является расщепление личности, в результате которого все они выступают в двух и более ролях. Парадоксальным является тот факт, что они способны полноценно существовать в каждой из своих ролей. Необходимо отметить, что не случайно фоном, на котором происходят все описанные расщепления личности, К. Воннегут делает Вторую мировую войну. Именно она, на наш взгляд, является причиной тотальной шизофрении, которой страдают люди. Война, это безумие человечества, по мнению К. Воннегута, заставляет человека приспосабливаться к самым невыносимым условиям, таким образом, нарушая целостность своей природы. И в итоге может оказаться, что человек вовсе не обладает истинной сущностью. Так и в случае Говарда Кемпбэлла: растеряв все свои роли, он в принципе перестал существовать как личность.

Также чрезвычайно важно то, что, приспосабливаясь к экстремальным условиям и оправдываясь тем, что это всего лишь временная роль, человек, тем не менее, творит зло, последствия которого отра-

жаются на жизнях многих людей. И Арпад Ковач, и Говард Кемпбэлл преданно служили нацистскому режиму и также стали причиной той волны жертв и людских страданий, которая захлестнула Европу во время Второй мировой войны. Поэтому К. Воннегут не склонен оправдывать своих героев. Он указывает на то, что зло творится в том числе и руками людей, причастных к нему не по своей воле. Таким образом, человек предстает в романе марионеткой в руках обстоятельств и различных социальных сил. Парадоксально и горько то, что когда эти самые силы выбрасывают человека за ненадобностью, его существование теряет всякий смысл.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белов, С.Б. Бойня номер «X»: Литература Англии и США о войне и военной идеологии / С.Б. Белов. – М.: Сов. писатель, 1991. – 368 с.
2. Воннегут, К. Мать Тьма / К. Воннегут; пер. с англ. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 192 с.
3. Jones Peter, G. War and the Novelist: Appraising the American War Novel / G. Peter Jones. – Columbia & London: University of Missouri Press, 1976. – 260 p.

Т.Ф. Мостобай (Полоцк, ПГУ)

ЖИЗНЬ КАК ЛЕТАРГИЧЕСКИЙ СОН В РОМАНЕ СОЛА БЕЛЛОУ «ДАР ГУМБОЛЬДТА»

Сола Беллоу называют одним из самых значительных писателей в американской литературе второй половины XX века. В 1976 году ему вручили Нобелевскую премию со следующей формулировкой: «За гуманизм и тонкий анализ современности» [1]. Писатель стремился к реалистическому отображению действительности, при этом в его творчестве взаимодействуют самые разнообразные литературные школы и философские теории: реализма, романтизма, модернизма, экзистенциализма, прагматизма и другие [2, с. 4]. В 1975 году Пулитцеровской премией был отмечен роман Беллоу «Дар Гумбольдта» («*Humboldt's Gift*»). В произведении поднимается множество актуальных проблем: положение художника в американском обществе, современные американские ценности, изжитость идей, выработанных в прошлом, противостояние сугубо научного и метафизического мировоззрения, взаимоотношения полов, испытание успехом и многие другие. Один из наиболее интригующих вопросов романа состоит в том, насколько осознанную жизнь ведут современники Беллоу. Комментируя «Дар Гумбольдта», писатель однажды заявил: «[Он] посвящен Соединенным Штатам, как еще ни одна из моих книг. На самом деле, это изображение Штатов с точки зрения художника» («[It] is about the United States as none of my previous books has been. It's really a picture of the States from the artist's point of view») [3].

Под художником здесь понимается Чарльз Ситрин, успешный писатель и биограф, приехавший в Нью-Йорк еще студентом как почитатель поэтического таланта Фон Гумбольдта Флейшера. Познакомившись и сдружившись с поэтом, он становится его восторженным почитателем. Лишь много лет спустя Ситрин осознает, что жил тогда, как во сне, не понимая, что из себя представляет, каковы его цели в жизни. А Гумбольдт оценивал его адекватно: «My mooning and unwordliness didn't fool him for a minute. He knew sharpness and ambition, he knew aggression and death». («Ни моя мечтательность, ни отстраненность от мира не обманывали его ни на минуту. Он знал во мне резкость и амбициозность, агрессивность и губительность» (Здесь и далее перевод наш. – Т. М.)) [4, р. 18]. Тем не менее, они очень сблизились, и Ситрин, будучи страстным любителем литературы, в конце концов сам начинает писать. По его материалам на Бродвее ставится чрезвычайно успешная пьеса и снимается фильм, но Гумбольдт отворачивается от него, обвинив в успехе и в заимствовании его индивидуальности для главного героя. Поэт постепенно теряет рассудок и через несколько лет, совершенно опустившийся, умирает.

Ситрин ведет весьма приятную жизнь: встречается с роскошной девушкой, почти не считает денег, сам выбирает круг общения и практически ни от кого не зависит. Однако чувствует, что это не вполне его путь. И когда Кантабиле, мелкий чикагский гангстер, уродует его дорогой мерседес за неуплату картонного долга, для Ситрина это означает начало пробуждения. Он осознает, что действительность не такова, как ему представляется. Он был уверен, что знает свой город как никто другой, и что даже самый отъявленный бандит не способен покуситься на такую красоту, а теперь его ощущение безопасности уходит, а вместе с ней и уверенность в правильности своих убеждений. А когда Кантабиле звонит ему с новыми угрозами, то впервые в романе возникает тема жизни-сна. Гангстер пытается объяснить своей жертве всю серьезность ее положения и кричит: «Wake up!» («Проснись!») [4, р. 46]. И здесь мы узнаем, что и сам Ситрин часто говорил себе эту фразу, да и многие из окружающих твердили ему то же самое, но он, по собственному признанию, продолжал держать глаза закрытыми [4, р. 46]. Чуть позже выясняется, с каким тайным намерением писатель уехал из Нью-Йорка в Чикаго, несмотря на бурные протесты жены: «... I got the idea of doing something with the chronic war between sleep and consciousness that goes on in human nature» («...у меня возникла идея разобраться с этой хронической войной в человеческой натуре,

войной между спячкой и сознанием») [4, p. 108]. При этом он отмечает, что его летаргия имеет к этому непосредственное отношение, то есть он отдает себе отчет в том, что и сам спит, и намеревается, разобравшись в этой проблеме, разрешить ее и для себя самого. Однако до столкновения с Кантабиле это намерение так и остается нереализованным. Необходимо отметить, что Ситрин являет собой авторский голос, как и все остальные протагонисты Беллоу, и его борьба со спячкой – это борьба самого создателя «Дара Гумбольдта» с собой: «And I've fought inertia in myself. Charlie... feels he's snoozed through his life, missing the significance of the great events of his time. I've fallen short of full wakefulness too». («И я поборол в себе инерцию. Чарли чувствует, что проспал свою жизнь и упустил значение великих событий своего времени. Я тоже бодрствовал не в полной мере») [5, p. 125].

Теперь Ситрину не удастся избежать перемен. Агрессивный, брызжущий энергией Кантабиле заставляет писателя пережить самые острые моменты своей жизни. Автор нашумевшей пьесы решил, по совету давнего друга, аннулировать чек, выданный в счет уплаты карточного долга. А задетое самолюбие Кантабиле требует удовлетворения, и он в течение целого дня не отпускает своего обидчика, принуждая его при газетчиках и просто известных людях снова и снова отдавать ему этот долг. Однако апофеоз – это ситуация, когда после всего этого гангстер заставляет Ситрина подняться вместе с собой на немыслимую высоту какой-то стройки и все отданные ему деньги запускает в виде самолетиков. Впервые, писатель осознает, что Кантабиле подверг его всем этим испытаниям из идейных соображений, а во-вторых, он вместе с испугом испытывает и большое удовольствие. Как он сам отмечает, у него излишне высокий порог удовлетворимости. Однако гангстер не оставляет Ситрина в покое и после этих событий. Как ни парадоксально, он по собственной воле становится кем-то вроде агента писателя и заявляет, что желает ему помочь. А Ситрин, вместо того, чтобы решительно отказать от навязываемых ему услуг, плывет по течению, пусть и с отдельными всплесками протеста. Он комментирует это так: «A man who had been for years closely shut up and sifting his inmost self with painful iteration, deciding that the human future depended on his spiritual explorations, frustrated utterly in all his efforts... found a peculiar stimulus in a fellow like this Cantabile fellow» («Человек, который прожил взаперти многие годы, с болезненной навязчивостью анализируя свое сокровенное "я", думающий, что будущее человечества зависит от его возвышенных исследований, а потом полностью разочаровавшийся во всех своих стремлениях... нашел своеобразный стимул в таком человеке, как Кантабиле») [4, p. 254]. Ситрин увидел в нем большую жизненную силу и оригинальный характер. И пусть его цели часто бывают меркантильны, но он весь в действии, а переполняющая его уверенность в себе передается и Ситрину. Последний в какой-то степени и сам использует этого гангстера, как и остальных: «...I did incorporate other people into myself and consume them. When they died I passionately mourned... But wasn't it a fact that I added their strength to mine?» («... я ведь вбирал в себя других и поглощал их. А когда они умирали, то страстно их оплакивал... Но разве на самом деле я не добавлял их силу к своей?») [4, p. 288]. Пока неспособный на действительно самостоятельную жизнь, он питается неординарными поступками окружающих.

Ситрин вообще представляет собой интересное сочетание качеств: он обладает проницательным критическим умом, но не способен самостоятельно справиться со своей пассивностью; он может одновременно и восхищаться, и пользоваться людьми, совершенно не интересуясь ими (как, к примеру, в случае с Ренатой, его любовницей, которой он каждый день рассказывает свои теории, но никогда не спрашивает ее мнения). При этом он позволяет остальным пользоваться им самим. Интересно, как он описывает одно из своих часто повторяющихся состояний: «... I infinitely lack something, my heart swells, I feel a tearing eagerness. The sentient part of my soul wants to express itself... At the same time I have a sense of being the instrument of external powers» («... Мне мучительно недостает чего-то, сердце разбухает, я чувствую бешеное нетерпение. Сознательная часть моей души жаждет самовыражения. И в то же время возникает чувство, будто я – инструмент внешних сил») [4, p. 66]. И действительно, читая роман, мы замечаем, что скорее окружающие управляют его жизнью, а он только безразлично подчиняется их требованиям. Так, он идет на поводу у своего давнего друга Свибела и отзывает чек, выписанный на имя Кантабиле, хотя признается, что сам бы так не поступил, так как с большим удовольствием провел тот вечер и ничуть не жалеет о проигранных деньгах. Писатель каждый раз подчиняется требованиям своей жены увеличить размеры отступных во время бракоразводного процесса, а когда его бросает Рената, выходит замуж за другого и уезжает в свадебное путешествие, то он более двух месяцев присматривает за ее сыном, которого ему привозит ее мать.

Чарльз Ситрин напоминает человека во время летаргического сна, пассивного наблюдателя, запоминающего и чувствующего реальность, но неспособного на какие-либо действия: «I was a brute, packed with exquisite capacities which I was unable to use» («Я был животным, наделенным исключительными способностями, которыми не мог воспользоваться») [4, p. 416]. Он постоянно занят теоретизированием, даже публикует работы под названиями «Некоторые американцы. Смысл жизни в США» и «Великие зануды современного мира». Вначале он анализирует такое явление, как скука, и приходит к глобальным выводам, вроде того, что политические революции делаются из-за скуки, а не во имя справедливости;

затем погружается в исследование проблемы сна и бодрствования человечества, однако так и не преодолевает свой личный кризис самостоятельно; следом за этим увлекается антропософией Штайнера, пытаясь выйти за рамки строго научного мировоззрения; потом начинает изучать эзотерические тексты, пока, в конце концов, не увязает в размышлениях о смерти и умерших до такой степени, что по полдня проводит в воображаемом общении с усопшими, из которого его выводит опять же Кантабиле. И окружающие, разумеется, замечают его отстраненность от действительности. Сатмар и Такстер, друзья детства, постоянно облегчают его кошелек на внушительные суммы и подводят в большинстве ситуаций, на что Ситрин замечает: «A man who longed for help was fond of someone incapable of giving any» («Человек, отчаянно нуждавшийся в помощи, обожал тех, кто в принципе не способен помочь») [4, p. 284].

Отношения с многочисленными женщинами тоже не складываются: одни, такие как Наоми Лутц, первая любовь писателя, не выдерживают того интеллектуального напряжения, в котором он постоянно находится, и покидают его, о чем последний будет жалеть всю свою жизнь; другие, например, Рената Кофриц, кажется, ценят его ум, но при этом для них значительно важнее жизненный комфорт, и он снова остается один; а жена доводит до разорения в ходе бракоразводного процесса. Она не понимает его стремления к изоляции от так называемых сливок общества и переезд в преступный Чикаго из элитного Нью-Йорка. Демми Вонгел, девушка, которую он искренне любил, погибает в авиакатастрофе, и своей смертью еще больше ослабляет его связь с реальностью. Однако стоит заметить, что во многом его отношения терпят крах потому, что он чрезмерно поглощен своими мыслями и совершенно не интересуется внутренним миром своих избранниц. Его больше занимает общение с их отцами, которые оказываются то профессорами, то просто начитанными и мыслящими людьми.

Сам Ситрин понимает собственную спячку следующим образом: «это вязкость мысли, мучительная неспособность сосредоточиться, собраться» («this muddiness, this failure to focus and to concentrate, was very painful») [4, p. 294], это «затуманенное состояние духа» («clouded spiritual state») [4, p. 68], рассеянность и пустые мечтания, когда крупнейшие катастрофы мира проходят мимо, а если и думаешь о проблемах современности, то скорее по привычке, не делая особых выводов и уж тем более не участвуя в их разрешении. Это некая ограниченность духа и мышления, заключающаяся в том, что человек замыкается на своих личных проблемах и сосредоточивается на достаточно меркантильных целях, как Рената Кофриц, Дениз, его жена, брат Джулиус, друзья Такстер, Свибел и Сатмар. Можно говорить о том, что спячка остальных персонажей отличается от летаргии Ситрина: практически все они ведут активную, насыщенную всевозможными делами жизнь. Однако, как однажды выразился писатель, «Sloth is really a busy condition, hyperactive. This activity drives off the wonderful rest or balance without which there can be no poetry or art or thought – none of the highest human functions» («На самом деле лень – это состояние занятости, гиперактивности. И эта активность изгоняет чудесный покой или равновесие, без которого не может быть ни поэзии, ни искусства, ни мышления – ни одного из высших проявлений человека») [4, p. 306]. Активная деятельность становится способом бегства от ответов на жизненно важные вопросы, и каждодневная занятость многочисленными приземленными проблемами создает иллюзию, будто их жизнь имеет некий смысл. В действительности же их душа спит.

Что касается достижений Ситрина, то он полностью приписывает их своей способности извлекать пользу из чужого пренебрежения: он мстил тем, что добивался успеха. И это было практически единственное обстоятельство, способное заставить его действовать. При этом успех породил в Ситрине чувство вины, а не гордости за себя. И это также важный момент: он осознает, что растрчивает себя на пустые вещи. То, что приносит ему популярность, – это большей частью забавы ума: успешная пьеса, созданная из кипы материала продюсерами, фильм-блокбастер, чей сценарий был написан шутки ради Гумбольдтом и Ситрином, биографии знаменитостей и так далее. Писатель чувствует, что признание публики, по сути, не заслужено, да и ничего не стоит. Действительно глубокие вещи их пугают, неслучайно его работу под названием «Некоторые американцы. Смысл жизни в США» издатели умоляют не публиковать и даже предлагают ему гонорар за то, чтобы ее никто никогда не увидел, а когда Ситрину все же удается издать свое любимое детище, то оно оказывается абсолютно провальным. Его исследования причин спячки современников вызывают лишь недоумение у окружающих. А когда он пытается выпустить собственный журнал, посвященный подобным вопросам, то этот процесс растягивается на несколько лет из-за того, что, как выразился его соучредитель, «мы не можем выйти со всей этой ерундой о душе» («...we can't come out with all this stuff about the soul») [4, p. 270].

Если отвлечься от термина «летаргический сон», как окрестил свое состояние сам Чарльз Ситрин, и рассматривать его жизнь через призму сна обычного, то можно выделить в его существовании четыре стадии: фаза медленного сна, фаза быстрого сна, пробуждение и бодрствование. Фаза медленного сна соответствует его детству, юности и большей части взрослой жизни. В это время Ситрин даже не осознавал, что спит, был наивен, инертен и мало что замечал вокруг. Уже позднее он отметит, что тогда не знал зла, а потому его суждения мало чего стоили. И в таком состоянии он провел почти всю жизнь: «... I fell into a deep snooze that lasted for years and decades. Evidently I didn't have what it took. What it took was more

strength, more courage, more stature» («... Я впал в глубокий сон, который продлился годы и десятилетия. Очевидно, во мне не было того, что требовалось. А требовалось больше силы, больше смелости, больше мощи») [4, р. 306]. И эта сила в конце концов появляется в нем, но этому предшествуют несколько лет чего-то подобного фазе быстрого сна: сознание бодрствует, тело бездействует. Это время мечтаний, грандиозных замыслов, глубоких размышлений, но от своей пассивности Ситрин все еще не избавляется, несмотря на то, что она ему уже противна. Настоящее пробуждение, на наш взгляд, провоцирует Кантабиле. Своим бесцеремонным вмешательством в дела и личную жизнь писателя он заставляет последнего почувствовать себя марионеткой в руках нахального гангстера. Отношения с Кантабиле, как лакмусовая бумага, отражают процесс пробуждения Ситрина. Вначале писатель абсолютно инертен и почти не сопротивляется действиям гангстера. Однако с течением времени это начинает возмущать Ситрина настолько, что он собирает всю свою волю, избавляется от Кантабиле и берет собственную жизнь под контроль. Теперь он сам принимает решения и отвечает за них. Так наступает стадия бодрствования.

Проанализировав текст романа, можно прийти к мысли о том, что этот добровольный уход в латарию во многом связан с бегством от осознания проблемы смерти. Неслучайно рассказчик замечает, что его детство было отравлено рассказами Эдгара По о погребении заживо, а во взрослом возрасте тема смерти вызывала почти панический страх. Его только усугубляют детские воспоминания о смерти матери, затем отца, гибель Демми Вонгел и Гумбольдта. Будучи уже пятидесятипятилетним мужчиной, он фанатично следит за своим физическим здоровьем: усердно занимается в атлетическом клубе, осваивает что-то вроде йоги. И когда он случайно за несколько недель до смерти Гумбольдта встречает его на улице, то убегает прочь, в ужасе от кошмарного вида своего бывшего друга. Ситрин будто боится заразиться от него тлетворностью. После этой встречи он начинает тренироваться еще усерднее. Позднее Ситрин мирится с неизбежностью смерти, приняв на веру мысль о бессмертии души. Однако, когда его бросает Рената и разоряет бывшая жена, то он чрезмерно увлекается эзотерикой и погружается в общение с умершими. В таком состоянии его и находит Кантабиле. Этот «будильник» опять возвращает Ситрина к реальности. Выясняется, что по сценарию, когда-то написанному писателем вместе с Гумбольдтом, снят настоящий кинохит, и Кантабиле буквально силой вынуждает Ситрина уехать из пансиона, в котором тот жил уже два месяца, и заняться отстаиванием своих интересов.

Как уже было отмечено, рассказчик много времени проводит в размышлениях над причинами всеамериканской спячки. Интересно, что при этом он постоянно уходит от ответа на вопрос, почему сам в нее погрузился. Проливает свет на эту проблему аллюзия на новеллу Вашингтона Ирвинга «Рип ван Винкль», дважды возникающая в тексте. Историю о человеке, проспавшем двадцать лет, Ситрин впервые упоминает, рассуждая о своем исследовании феномена скуки. Фактически, сон Рипа Ван Винкля был спасением от невзгод, несмотря на то, что отнял значительную часть жизни. Ситрин замечает по этому поводу: «The weight of the sense world is too heavy for some people, and getting heavier all the time» («Бремя чувственного мира для некоторых людей слишком тяжело и с течением времени становится все тяжелее») [4, р. 293]. Затем Ситрин оказывается на постановке пьесы о Рипе и задается уже таким вопросом: а что бы делал он сам, если бы не спал все это время? Но вместо того, чтобы попробовать дать себе ответ, он снова начинает рассуждать на тему всеобщей спячки и ее причинах. Данная отсылка намекает на то, что сон Ситрина – бегство от жестокой действительности, а полное пробуждение означает, что ему, как и Рипу, придется искать новое место в жизни, то есть фактически начинать все с нуля. Возможно, неготовность к такому развитию событий и замедляла освобождение писателя от его затянувшегося сна.

Анализируя причины спячки современного американца, Ситрин отмечает: «The greatest things, the things most necessary for life, have recoiled and retreated. People are actually dying of this, losing all personal life, and the inner being of millions, many many millions, is missing» («Самое великое, самое необходимое для жизни сдало свои позиции и отступило. Фактически люди погибают от этого, утрачивая всякую личную жизнь, и внутреннего бытия миллионов, многих, многих миллионов просто не существует») [4, р. 250]. И обвинения выдвигаются в первую очередь против чрезмерного материального изобилия и технократичности современного общества. Человек одурманен огромным количеством благ и автоматизированностью жизни, он становится простым потребителем вместо того, чтобы использовать предоставленные ему возможности: «With our advantages we should be formulating the new basic questions for mankind. But instead we sleep. Just sleep and sleep, and eat and play and fuss and sleep again» («С нашими преимуществами мы должны были бы формулировать новые жизненные задачи для человечества. Но вместо этого мы спим. Лишь спим, спим, едим, развлекаемся, суетимся и снова спим») [4, р. 226].

Однако в романе нет и тени высокомерия по отношению к конкретным представителям массы, спящего большинства. Критикуется общество в целом. Кантабиле, Джулиус, успешный делец и брат Ситрина, Рената, любовница писателя, Свигел, Такстер и Сатмар, его друзья – никто не подвергается осуждению. Напротив, они раскрываются как достаточно яркие личности, причем личности часто более сильные, чем Ситрин. Так писатель отзывается, к примеру, о Кантабиле: «I saw a spirit striving with complications as dense as my own, in another, faraway division». («Я увидел дух, борющийся с такими же не-

преодолимыми трудностями, как и мои собственные, только в другом, далеком от меня измерении») [4, p. 255]. Ситрин во многом попадает под влияние таких ярких индивидуальностей, не в состоянии сопротивляться их жизненной энергии. Он лишь отмечает, как простой факт, что они утратили что-то основополагающее, как его брат, и сразу же оправдывает их: «America was a harsh trial to the human spirit» («Америка была жестоким испытанием для человеческой души») [4, p. 383].

Ситрин чрезвычайно часто говорит о спячке и негативном влиянии общества на отдельных личностей в прошедшем времени, как, к примеру, в последней цитате. Частично это можно объяснить тем, что рассказчик повествует о прошлом, однако во многих случаях его утверждения имеют глобальный характер и возникают подозрения, что он уверен в скором пробуждении всей нации, даже самых огрубевших ее представителей, таких, как его брат Джулиус. Последний переносит серьезную операцию на сердце и, столкнувшись со смертью, постепенно начинает меняться. Он просит Ситрина найти ему морской пейзаж, что для него совершенно нетипично, искусство никогда не интересовало этого практичного дельца: «...Even he was no longer all business. He now felt metaphysical impulses too» («Даже он больше не был только бизнесменом. Теперь он тоже чувствовал метафизические порывы») [4, p. 421].

И писатель собирается принять самое непосредственное участие в пробуждении американцев. Этому делу и посвящен его журнал «Ковчег» («The Arc»), в котором Ситрин намеревается поднимать проблемы духовности и современных ценностей. Протагонист видит свою жизнь и жизнь всего американского общества прежде всего как борьбу между сном и бодрствованием, инертностью и активностью, и его журнал призван разбудить эту нацию, а затем и все человечество. Однако в пределах романа публикации так и не появляются. Поначалу писатель был слишком погружен в себя и не очень волновался об организационных вопросах, не забывая при этом оплачивать все счета, затем был занят бракоразводным процессом и личными проблемами. Тем не менее, в своем последнем разговоре с Такстером, который должен был заниматься организацией издания, Ситрин уже решительно требует определенных результатов и сам начинает вникать во все тонкости вопроса. Создается впечатление, что он наконец переходит из области мечтаний в сферу реальной деятельности.

Кажется, будто протагонист на самом деле просыпается к концу романа. И если ранее он оценивал свои действия как поступки, в которых нет ничего доброго, то, пробудившись, очевидно меняет линию поведения. Ситрин помогает дяде Гумбольдта и его другу покинуть дом престарелых, устраивает перезахоронение самого поэта и его родственников. Однако в конце романа Беллоу рассыпает намеки, говорящие о том, что борьба со спячкой не окончена. Так, писатель впадает в панику при виде захоронения Гумбольдта. Особенно его тревожат нововведения в способе погребения: теперь гроб опускают не непосредственно в землю, а в бетонный короб, и Ситрин снова испытывает страх быть похороненным заживо и не иметь возможности выбраться из могилы – страх, присущий его прежнему, сонному состоянию. Последние строки романа также можно интерпретировать как неготовность писателя войти в полный контакт с реальностью. Один из персонажей романа, Менаш, рассказывает Ситрину историю о вспыльчивом отце, который на вопрос сына о названии незнакомых ему цветов отвечает раздраженным криком: «How should I know? Am I in the millinery business?» («Откуда мне знать? Я что – торговец дамскими шляпками?») [4, p. 487]. Мужчину злит его незнание, и он «отмахивается» от этой проблемы. И тут Менаш спрашивает у самого Ситрина, что за цветы у них под ногами? Последний отвечает: «Search me... I'm a city boy myself. They must be crocuses» («Без понятия... Я и сам городской. Должно быть, крокусы») [4, p. 487]. То есть он констатирует свое незнание, тут же находит ему оправдание, а следом дает этим растениям предположительное название. И вопрос закрыт. Эти строки – словно намек на определенную замкнутость сознания, которую Ситрин, кажется, преодолевает, но иногда снова к ней возвращается.

Таким образом, в романе «Дар Гумбольдта» закрытость сознания и пассивное восприятие действительности противопоставляются широте мышления и активной жизненной позиции, и проблема жизни является одной из ключевых для понимания идейного замысла всего произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лелчук, А. Памяти Сола Беллоу [Electronic resource] // Иностранная литература. – 2005. – № 12. – Mode of access: <http://magazines.russ.ru/inostran/2005/12/le6.html>. – Date of access: 17.03.08.
2. Морозова, Н.С. Романы Сола Беллоу 1940–60 годов (своеобразие конфликта и концепция личности): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Н.С. Морозова; Моск. пед. ин-т. – М., 2000. – 24 с.
3. Whiteman, A. For Bellow, Novel Is a Mirror of Society // The New York Times. – 1975. 25 Nov. – Mode of access: www.nytimes.com/books/97/05/25/reviews/bellow-interview.html. – Date of access: 17.03.08.
4. Bellow, S. Humboldt's Gift / S. Bellow. – New-York: The Viking Press, 1975. – 487 p.
5. Conversations with Saul Bellow / Ed. by Gloria L. Cronin and Ben Siegel. – Jackson.: University Press of Mississippi, 1994. – 303 p. (Literary conversation series).

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Г.В. Синило (Минск, БГУ)

ЭВОЛЮЦИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО СИНТАКСИСА Ф. ГЁЛЬДЕРЛИНА И РИТМИКО-СИНТАКСИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЕГО ПОЗДНИХ ГИМНОВ (К ВОПРОСУ О СИНТЕЗЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО, ФИЛОСОФСКОГО И ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДОВ ПРИ АНАЛИЗЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ФЕНОМЕНА)

Уже ни для кого не секрет, как тесно взаимосвязаны, как переплетаются, взаимодействуют, влияют друг на друга, ведут между собой диалог различные сферы культуры, различные виды искусства, создавая единый облик времени, единый его дух, несмотря на самые разнообразные проявления последнего. Более того, тесно взаимодействуют различные области знания, формируя интеллектуальную и духовную атмосферу времени, и для изучения той или иной историко-культурной эпохи и ее феноменов чрезвычайно необходимо своего рода стереоскопическое зрение – видение и понимание научных подходов и достижений в различных сферах познания, как естественнонаучных, так и гуманитарных. К примеру, совершенно невозможно понять такой художественный феномен, как барокко, вне контекста открытий естественных наук, изменивших картину мира и – соответственно – мироощущение человека (по известному слову М.В. Ломоносова, «открылась бездна, звезд полна, // Звездам числа нет, бездне – дна»). Точно так же барокко (как, впрочем, и любое художественное и литературное направление) непонятно вне контекста философских исканий своего времени, вне контекста взаимодействия различных видов искусств, образующих единую художественную систему. Любой конкретный феномен, в том числе и литературный, поэтический, не открывается или лишь частично открывается исследователю и просто реципиенту вне контекста культуры в ее синхронном и диахронном срезе. Соответственно, для более или менее полного исследования поэтического феномена необходим синтетический подход, включающий в себя элементы культурологического, философского, лингвистического и собственно литературоведческого анализа. Только так можно осуществить герменевтику конкретного текста как явления литературы и культуры и уяснить его особое место в контексте творчества данного автора, в контексте историко-культурной эпохи, национальной и мировой литературы и культуры. В равной степени анализ одной из составляющих поэтического феномена, одного из его конкретных срезов, но с учетом обозначенных контекстов и методов, позволяет в ином свете увидеть целое.

Попробуем убедиться в этом на примере исследования феномена позднего гимна Ф. Гёльдерлина через такую его составляющую, как поэтический синтаксис. Как известно, в поэтическом тексте каждый его элемент, даже выполняющий традиционную или малозначительную роль в конвенциональном языке, приобретает особое значение, повышенную значимость. Для понимания художественного мира того или иного писателя крайне важен его синтаксис, практически никогда не тождественный конвенциональному, особенно в поэзии. У великого немецкого поэта он совершенно очевидно сопряжен с ритмико-синтаксическими особенностями его поэзии, с эволюцией стиховых форм его лирики – и более того – со стоящими за всем этим изменениями в его мироощущении, с философско-эстетическими исканиями.

Фридриху Гёльдерлину суждено было стать не просто завершителем выдающихся поэтических начинаний XVIII века (прежде всего в жанре оды и философского гимна в свободных ритмах, то есть написанного верлибром), но и гениальным новатором, намного опередившим свое время и вошедшим как равноправный в круг поэтов XX века. Гёльдерлин – один из самых гениальных немецких лириков, чье имя стало символом мощи и красоты немецкого языка. «Чудо, кристалл германской речи», – так отзывался о языке Гёльдерлина Иоганнес Роберт Бехер. В сонете «Traenen des Vaterlandes. Anno 1937» («Слезы Отечества. Anno 1937») поэт, покинувший родину с приходом к власти нацистов, перечисляет сокровища немецкого духа, называя как вершину немецкого поэтического слова (помимо Андреаса Грифиуса, незримо присутствующего в самой форме, названии и теме сонета) гимн Гёльдерлина:

Du maechtig deutscher Klang: Bachs Fugen und Kantaten!
Du zartes Himmelsblau, von Gruenewald gemalt!
Du Hymne Hoelderlins, die feierlich uns strahlt!
O Farbe, Klang und Wort: geschaendet und verraten! [1, S. 889].

(«Ты, мощное немецкое созвучие: Баха фуги и кантаты! // Ты, нежная небесная лазурь, написанная Грюневальдом! // Ты, гимн Гёльдерлина, празднично нам сияющий! // О цвет, звук и слово: вы осквернены и преданы». – Здесь и далее подстрочный перевод наш. – Г. С.; ср. перевод В. Бугаевского:

Ты, музыки родной цветенье – fuga Баха,
Ты, Грюневальда холст – лазури волшебство,
И Гёльдерлина гимн – родник души его,
Вы – слово, звук и цвет, повержены на плаху! [2, с. 33]).

Выдающийся немецкий философ XX века Мартин Хайдеггер в работе «Гёльдерлин и сущность поэзии» (1936) писал: «...поэзия Гёльдерлина несет поэтическое назначение – собственно сочинять сущность поэзии. Для нас Гёльдерлин – *поэт поэта* (курсив автора. – Г. С.) в некотором совершенном смысле. Вот почему он избран» [3, с. 44]. Пройдет почти полвека, и в интервью журналу «Экспресс» в 1969 году Хайдеггер повторит в ответ на вопрос корреспондента: «Почему среди поэтов вас особенно интересует Гёльдерлин?» – «Гёльдерлин – это не только один из великих поэтов. Он в каком-то смысле поэт самой сущности поэзии» [4, с. 57].

Миновав дистанцию в более чем столетие, он легко и органично вошел в круг поэтов XX века, причем самых разных эстетических устремлений. Он – «свой» для неоромантика и символиста Стефана Георге и поэтов его круга, к нему обращается как к великому учителю жизни и поэзии Райнер Мария Рильке, его приветствуют как своего собрата по судьбе и титаническим усилиям пересоздания языка и мира экспрессионисты – и те, которые объединяются вокруг журнала «Штурм», и «активисты», но особенно гениальный и безвременно ушедший основоположник экспрессионизма Георг Тракль, сознательно возрождающий гёльдерлиновские интонации, ритмику, синтаксис. Георге, одним из первых причастный к тому, что получило название Hoelderlin-Renaissance, называет Гёльдерлина «обновителем языка» и «обновителем души», пророком и «глашателем нового Бога» [5, S. 1 – 3]. Георге провозглашает его также «орфическим певцом», Орфеем, вновь явившимся в мир, воплощением самой трансцендентной сущности поэзии. Эта концепция оказывается чрезвычайно близкой и Рильке.

Разумеется, все это связано с новаторскими открытиями Гёльдерлина и с особым его положением в литературном процессе конца XVIII века – тем положением, которое немецкое литературоведение в основном определяет как «zwischen Klassik und Romantik» – «между классикой и романтизмом», то есть между веймарским классицизмом и становящимся романтизмом. Как известно, сами романтики с почти-тельным и немим удивлением относились к Гёльдерлину как к не совсем понятному им гению. Беттина фон Арним, сестра К. Brentano, посетившая забытого всеми и словно выпавшего из современности в свое загадочное время поэта в его башенном заточении в Неккаре, оставила потомкам свидетельство этого изумления: «Слушая его, невольно вспоминаешь шум ветра: он бушует в гимнах, которые внезапно обрываются, и все это – будто кружится вихрь; и потом им как будто овладевает глубокая мудрость, – и тогда совершенно забываешь, что он сумасшедший; и, когда он говорит о языке и о стихе, кажется, будто он близок к тому, чтобы раскрыть божественную тайну языка» [цит. по 6, с. 188].

С одной стороны, Гёльдерлин предвещал поиски романтиков и, как неоднократно справедливо замечал А.В. Карельский, исчерпал всю романтическую парадигму еще тогда, когда она только складывалась, и шагнул дальше. С другой стороны, многими чертами своего мирозерцания Гёльдерлин не укладывается в рамки романтической эстетики. В свое время Гегель, говоря о романтизме, отмечал, что в нем «мир души торжествует победу над внешним миром и являет эту победу в пределах самого этого внешнего мира и на самом этом мире, и вследствие этого чувственное явление обесценивается». По Гегелю, именно «этот внутренний мир составляет предмет романтизма» («Эстетика», ч. II). Но в том-то и дело, что у Гёльдерлина нет этой обесцененности земного, конкретно-чувственного мира. Не случайно Рильке напишет о Гёльдерлине с упреком себе и поэтам своего поколения: «Was, da ein solcher, Ewiger, war, misstraun wir // immer dem Irdischen noch?» [7, с. 358] («Что же, если такой, Вечный, был, чуждаемся мы // все еще земного?»; ср. перевод Г.И. Ратгауза: «Что же и ты, о Вечный, не исцелил нас // от недоверья к земному?») [8, с. 315]). Одним из первых заметивший трагический процесс отчуждения человеческой личности, состояние расколотости мира, он не абсолютизировал их, а стремился преодолеть в своей поэзии, храня верность универсуму и универсальности, целостности, в том числе духовного и конкретно-чувственного, небесного и земного: «Die Dichter müssen auch // Die geistigen weltlich sein» [9, S. 170] («Должны поэты, также // Духовные, быть мирскими»; ср. перевод В. Микушевича: «Подобает поэтам, даже духовным, // Быть мирскими» [10, с. 172]).

Гёльдерлин во многом близок титанизму и универсализму веймарских классиков. Он, в сущности, создает свою собственную, неповторимую и связанную с принципиально новым прочтением античности, с трансформацией эллинского мифа, вариацию веймарского классицизма – столь неповторимую, что она не была оценена по достоинству ни Гёте, ни Шиллером. «Поэт, которого просмотрел не только век, но и Гёте», – так в присущей ей манере ответила Марина Цветаева на запрос Максима Горького о Гёльдерлине (ему нужна была информация о поэте для предполагавшегося словаря писателей). Цветаева была едва ли не единственной в России, кто с детства знал и любил поэзию Гёльдерлина. Для нее век в сравнении с Гёте – ничто. И тем горше, что даже великий Гёте не оценил по достоинству талант Гёльдерлина. Более того, познакомившись с некоторыми его стихотворениями, он дал снисходительный совет молодому поэту

не уноситься в эмпирию, не уходить в глубокое философствование, описывать «простые идиллические случаи». Если бы Гёльдерлин последовал этому совету, его поэзия утратила бы собственное лицо, заключающееся прежде всего в удивительной целостности воссозданного в ней мира, в органичном синтезе идеального и реального, духовного и материального, внутреннего и внешнего, глобально-космического и совершенно обыденного, философски-обобщенного и конкретно-чувственного. Показательно, что, обращаясь к Гёльдерлину, Рильке пишет: «Dir, du Herrlicher, war, dir war, du Beschwoerer, ein ganzes // Leben das dringende Bild...» [7, с. 357] («Тебе, о Прекрасный, был явлен, тебе был явлен, о Заклинатель, целостной // Жизни проступающий [настоятельный] образ...»; ср. перевод «Только тебе, о Дерзавный, тебе, Заклинатель, являлась // жизнь как целостный образ» [8, с. 314]).

По Гёльдерлину, все конкретно-чувственное является проявлением Единого Духа. Вся человеческая история и культура воспринимается им как «образ времени, который разворачивает великий Дух» («das Zeitbild, das der grosse Geist entfaltet» [9, S. 166]). Все сущее – знак единой Духовной Сущности. Беда в том, что люди не осознают этого или забыли самих себя. Во второй редакции гимна «Мнемозина» сказано: «Ein Zeichen sind wir, deutungslos, // Schmerzlos sind wir und haben fast // Die Sprache in der Fremde verloren. // ...Zweifello // Ist aber Einer» [9, S. 199 – 200] («Мы только знак, но невнятен смысл, // Боли в нас нет, мы в изгнание едва ль // Родной язык не забыли. // ...Вне сомненья // Только Единый»; перевод С.С. Аверинцева [10, с. 181]). К подлинной Сущности нелегко пробиться, ведь «близок // И трудно постижим Бог» («Nah ist // Und schwer zu fassen der Gott» [9, S. 176]). И все же есть надежда постижения: «Wo aber Gefahr ist, wächst // Das Rettende auch» [9, S. 176] («Но где опасность, вырастает // Спасающее также»; ср. перевод В. Микушевича: «Где опасность, однако, // Там и спасенье» [10, с. 172]). Мир един и насквозь духовен, поэтому возможно постижение усилием поэтического духа, через интуитивное вчувствование. Движение Всемирного Духа пронизывает все, вплоть до мельчайших мелочей, поэтому, следя за этими мелочами, можно взойти к самым высоким духовным смыслам. Субъект не противостоит объекту, а сливается с ним в единстве вселенской жизни, через субъекта познающей самоё себя. Основа этого единства – всепроникающий мировой ритм. Все та же Беттина фон Арним сохранила для нас загадочное речение Гёльдерлина: «...все есть ритм: судьба человека – это небесный ритм, и всякое произведение искусства – только ритм». Беттина писала о том, как поразили ее язык и ритмы этого поэта. Само движение стиха у Гёльдерлина, по ее мысли, есть уже некое бытие, некий смысл, особая жизнь, ибо «законы духа метричны». Совершенно понятно, что ритм – структурообразующий элемент стиха и что он сам по себе смыслоносен. Семантизация ритма и связанная с ней поэтическая суггестия всегда присущи настоящей поэзии и, быть может, достигая апогея в творчестве того или иного автора, служат показателями гениальности. Понятно также, что ритм неразрывно связан с поэтическим синтаксисом, реализуется в первую очередь через него. Интересно под этим углом зрения проследить, как в процессе творческой эволюции Гёльдерлина, нащупывания и обретения им собственной индивидуальности, наиболее полно заявившей о себе в поздних гимнах, изменялись ритмико-синтаксические и связанные с ней жанровые особенности его лирики, а также уточнить семантическую и суггестивную насыщенность синтаксиса именно поздних гимнов, стилистика которых оказала огромное влияние на поиски поэтов XX века.

Самые первые стихотворные опыты Гёльдерлина возникают как благоговейное и ученическое подражание Клопштоку, боготворимому не только гёттингенским «Союзом Рощи», но и союзом трех поэтических сердец, заключенным в Тюбингенском университете Гёльдерлином и его друзьями-поэтами – Нойфером и Магенау. Как известно, они любили проводить время в окрестностях Тюбингена, где омывали торжественно руки водой родника (собственного Кастальского ключа), клялись именем Клопштока и читали друг другу его оды. Клопшток первым ввел в немецкую поэзию античные метры, первым открыл возможность правильно имитировать в системе респираторных ударений гомеровский гексаметр, элегический дистих, знаменитые эолийские строфические размеры (логаэды) – алкееву, сапфическую, асклепиадову строфу, первым парадоксально соединил античную форму и германский дух. Кроме того, на Клопштока, воспитанного в пиетистской среде, мощно воздействовала библейская стилистика и библейские ритмы (особенно стилистика и ритмы Псалмов и пророческих книг). Это не могло не увлечь молодого воспитанника Тюбингенского университета, который не только штудировал богословие, но также изучал искусство и окончил университет защитой магистерской диссертации «История изящных искусств у греков». Однако пока это не более чем подражание Клопштоку с типичным для последнего расшатыванием строгой строфики сольной метрики и созданием собственных строф, пока не более чем форма, еще не наполненная собственным содержанием.

Еще одним кумиром начинающего поэта был Шиллер, и первым примечательным циклом Гёльдерлина, в котором определяются магистральные темы его творчества, стали «Тюбингенские гимны», или «Гимны к Идеалам Человечества», написанные под воздействием Шиллера и Руссо. Руссоистские и шиллеровские идеи соединяются здесь с шиллеровской же чеканной силлабо-тоникой. Уже здесь – восприятие человечества как единого целого, единого потока, восходящего к совершенству («К Человечест-

ву»), уже здесь – клятва в верности Элладу, образ которой, видоизменяясь и в то же время в чем-то оставаясь постоянным, пройдет через все его творчество (гимн «Греция»):

Mich verlangt ins ferne Land hinueber
Nach Alcaeus und Anakreon,
Und ich schließ' im engen Hause lieber,
Bei den Heiligen in Marathon;
Ach! Es sei die letzte meiner Traenen,
Die dem lieben Greichenlande rann,
Lasst, o Parzen, lasst die Schere toenen,
Denn mein Herz gehoert den Toten an! [9, S. 15].

Дай, судьба, в земле Анакреона
Горестному сердцу моему
Меж святых героев Марафона
В тесном успокоиться дому!
Будь, мой стих, последнею слезою
На пути к святому рубежу!
Присылайте, Парки, смерть за мною, –
Царству мертвых я принадлежу
(Перевод В. Левика) [10, с. 69].

И уже здесь, в знаменитом стихотворении «Das Schicksal» («Судьба»), выражено предчувствие собственной судьбы – судьбы Фаэтона (этим именем назовет роман о Гёльдерлине В. Вайблингер), предощущение стремительного головокружительного взлета на пределе сил, в поисках неизведанного:

Im heiligsten der Stuerme falle
Zusammen meine Kerkerwand,
Und herrlicher und freier walle
Mein Geist ins unbekannte Land!
Hier blutet oft der Adler Schwinge;
Auch drüben warte Kampf und Schmerz!
Bis an der Sonnen letzte ringe,
Genährt vom Siege, dieses Herz [9, S. 9].

Когда под бурю священной,
Мой дух, тюрьма твоя падет –
В безвестный мир, в простор вселенной
Направь свободный свой полет.
Орлы здесь часто ранят крылья,
Но пусть борьба и в том пути –
Сквозь боль, сквозь крайние усилия
К последним Солнцам возлети!
(Перевод В. Левика) [10, с. 71].

«Тюбингенские гимны» демонстрируют соединение традиционной классицистической стиховой культуры и штюрмерского энтузиазма, сентименталистской чувствительности. Отсюда, с одной стороны, – четкость, логичность и относительная простота синтаксических конструкций. Каждая строфа представляет собой законченное смысловое целое, практически отсутствуют анжанбеманы (enjambements) – резкие разрывы мысли и синтаксической конструкции на границах строк. С другой стороны, уже синтаксису «Тюбингенских гимнов» свойственны развернутость, обилие сложноподчиненных предложений и эмфатичность, частое прерывание фразы обращениями, восклицаниями, междометиями, что придает тексту и особую интеллектуальность, и повышенную эмоциональность.

Гёльдерлиновский синтаксис существенно меняется на зрелом этапе его творчества, и это теснейшим образом связано с изменением жанровых и ритмических структур его поэзии. Подлинный, зрелый Гёльдерлин начинается с обращения к жанру оды и с нового открытия античных метров – гексаметра, элегического дистиха, эолийских строфических размеров. Они постепенно вытесняют в его поэзии рифмованный силлабо-тонический стих, начиная с середины 1790-х годов, и особенно во франкфуртский период его творчества, когда он получил особый духовный импульс благодаря любви к Сюзетте Гонтар – Диотиме его поэзии. Не случайно именно к Диотиме, чей облик напоминал поэту гречанку и навевал мысли об Элладу, обращено одно из первых его стихотворений, написанных на новом витке алкеевой строфой, одним из излюбленных его строфических размеров, где строки, подобно морским валам, стремительно набегают друг на друга, где одна строфа переливается в другую:

Du schweigst und duldest, und sie verstehn dich nicht,
 Du heilig Leben! Welkest hinweg und schweigst,
 Denn ach, vergebens bei Barbaren
 Suchst du die Deinen im Sonnenlichte,

Die zaertlichgrossen Seelen, die nimmer sind!
 (*Diotima*) [9, S. 30].

(«Ты молчишь и страждешь, и они не понимают тебя, // О ты, святая жизнь! // Увядаешь, уходя прочь, и молчишь, // Потому что – ах! – напрасно среди варваров // Ищешь ты своих в солнечном свете, // Нежно-великие души, которых нет нигде!»).

Приведем для сравнения начало выполненного Г.И. Ратгаузом перевода второй, более поздней, редакции этого стихотворения, где, однако, почти точно, с небольшими смысловыми изменениями, сохранены первая строфа и перенос мысли в следующую строфу:

Молчишь и страждешь, всеми не понята,
 Душа благая! Клонишь свой взор к земле,
 Бежишь дневных лучей... О, тщетно
 Ищешь ты близких под этим солнцем,

Как ты, рожденных царственным племенем... [10, с. 115].

Как совершенно очевидно, синтаксис усложняется, конструкции тяготеют к амплификации (расширению простого предложения за счет эпентетических конструкций) и одновременно к раздроблению за счет восклицаний и междометий. Показательная черта: мысль (соответственно, и синтаксическая конструкция) не умещается в строфе и переливается в следующую, акцентируя особую динамичность и экспрессию поэтического высказывания. Впрочем, это можно отнести именно за счет обращения к эолийской силлабо-метрике, в данном случае – к алкеевой строфе.

В отличие от Клопштока, не всегда придерживавшегося определенного размера, изобретавшего собственные строфы в стремлении к наиболее полному и бурному выражению чувств, Гёльдерлин в своих одах строго ограничивает себя двумя строфическими формами – алкеевой и третьей асклепиадовой строфой (исключение из этого правила – стихотворение «*Unter den Alpen gesungen*», написанное сапфической строфой). Как уже давно отметил Ф. Байсснер (F. Beissner), один из известнейших исследователей и издателей произведений поэта, подготовивший большое штутгартское собрание сочинений Гёльдерлина, подобное ограничение позволило поэту достичь того, что, по его мнению, не удалось сделать Клопштоку, – «чтобы самим размером стиха создавалось определенное настроение, впечатление» [11, S. 167]. Речь, конечно же, идет о семантизации ритма. Однако, вероятно, дело не в том, что Клопштоку не удалось ее достичь: подобная семантизация, как уже отмечалось, признак любой настоящей поэзии, если не сказать – поэзии вообще. Просто читатель (слушатель), да и сам поэт вряд ли четко осознает смысловое наполнение ритма, вряд ли может сформулировать это на рациональном уровне понимания. В случае с Гёльдерлином дело, по-видимому, в том, что эта семантизация особенно рельефна, создается ощущение, что поэт играет ею совершенно сознательно – именно благодаря концентрации поэтических усилий на двух строфических размерах. Поэтому сразу же возникает музыкальная аналогия (а ведь мелика, как, впрочем, и лирика во всех древних культурах, требовала музыкального сопровождения). Так же, как в музыке различаются мажор и минор, так и в одической поэзии Гёльдерлина отчетливо выделяются две определяющие «тональности» – алкеева и асклепиадова строфа. Первая, с ее бурно-стремительным, восходящим ритмом (два алкеевых одиннадцатисложника с женской цезурой, алкеев девятисложник и алкеев десятисложник), избирается поэтом прежде всего для выражения энтузиастического порыва, стремления к героическому действию, для экстатического прорицания грядущего торжества, для зримого воплощения восхождения человеческого духа, как, например, в оде «*An Eduard*» («К Эдуарду»):

Es regt sein Sturm die Schwingen dir auf, die ruft
 Dich nimmt der Herr der Helden hinauf; o nimm
 Mich du! mit dir! und bringe sie dem
 Lachelnden Gotte, die leichte Beute! [9, S. 80].

К тебе взывает вихрь и влечет тебя
 Отец героев ввысь. О, возьми с собой
 Меня. Смеющемуся богу
 Легкую ты принеси добычу
 (*Перевод В. Шора*) [10, с. 119].

Заметим, что переводчику не вполне удалось передать экзотические, прерывающие текст восклицания, а также мастерское использование enjambements – резких разрывов на границах строк, неожиданных переносов мысли в следующую строку в самом неожиданном месте, что становится все более характерной приметой поэтического синтаксиса Гёльдерлина. Стиховое членение его поэтической речи становится все более антисинтаксическим, все более расходится с конвенциональным синтаксисом. Так, например, совершенно необычно (и, естественно, практически непередаваемо на других языках) то, что артикль остается в предыдущей строке, а существительное выносится в следующий стих: «...und bringe sei dem // Laechelnden Gotte, die leichte Beute!»

Практически всегда алкеева строфа служит у Гёльдерлина для выражения неуспокоенного и в то же время гармонично-приподнятого состояния духа, как, например, в «Вечерней фантазии» («Abendphantasie»), мастерски переведенной Г.И. Ратгаузом; однако и ему не удалось выдержать стремительный переход мысли из строфы в строфу и – соответственно – резкий синтаксический перенос:

Am Abendhimmel bluehet ein Fruehling auf;
Unzaehlig bluehn die Rosen und ruhig scheint
Die goldne Welt; o dorthin nimmt mich,
Purpurne Wolken! Und moege droben

In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb und Leid! [9, S. 48].

В вечернем небе словно весна цветет,
И рдеют розы; залитый золотом,
Сияет мир. Меня, о вечер,
В высь унеси в облаках пурпурных! [10, с. 103].

Третья асклеиадова строфа (два малых асклеиадовых стиха, один ферекрытей и один гликопей), с ее задумчиво-прерывистым, благодаря изобилию спондеев, течением, с ее особенно прихотливым ритмом, в котором восхождение уравновешивается мягким и мерным нисхождением, служит для выражения гармонично-печальной, просветленно-меланхоличной красоты – как, например, в оде «Heidelberg»:

Straeuche bluehten herab, bis wo im heitern Tal,
An den Huegel gelehnt, oder dem Ufer hold,
Deine froehlichen Gassen
Unter duftenden Gaerten ruhn [9, S. 57].

Весь в цветущих кустах склон до подножия,
Где, к холмам прислонясь или у берега,
Все твои переулки
Дышат цветом садов твоих
(Перевод В. Куприянова) [10, с. 110].

Именно Гёльдерлин создает непревзойденные образцы оды в античных метрах и канонизирует этот жанр в немецкой поэзии. Твердая, кристаллическая и в то же время прихотливая форма античных строф позволяет поэту не только выразить в своих творениях преклонение перед духом Эллады и формами созданной ею красоты, но и вписать в эти формы современный ландшафт Германии, с необычайной мощью передать красоту ее городов, рек, долин, холмов. Тем самым ода Гёльдерлина, по-новому преломляющая традицию Naturlyrik («лирики природы») и одновременно Gedankenlyrik («лирики мысли»), заложенных Броккесом, Халлером (Галлером) и Клопштоком, получает дополнительные коннотации: утопия, опрокинутая в прошлое и одновременно спроецированная в будущее, стремление видеть родную Германию живущей по законам красоты. По-видимому, этим обусловлены и общие особенности гёльдерлиновского синтаксиса в одах: синтез простоты и сложности, редкость инверсий, логичное развертывание мысли и одновременно повышенная экспрессивность за счет эмфатичности и обилия анжанбеманов.

Ода как жанр преобладает в лирике Гёльдерлина до 1800 года. Однако далее происходит поворот его творчества к особой жанровой форме философского гимна в свободных ритмах («in freien Rhythmen»), с чем связаны дальнейшие изменения поэтического синтаксиса, наиболее ярко отражающего в самой «плоти» стиха изменение мировоззренческих и жанровых структур. Во многом этот поворот был подготовлен предшествующим опытом немецкой поэзии – прежде всего опытом Клопштока, экспериментировавшего с формой и создавшего первые образцы немецких свободных ритмов (знаменитое стихотворение 1759 года «Nicht in den Ocean...», названное в первом издании од Клопштока, вышедшем в 1771 году, «Die Fruehlingsfeyer» – «Весеннее празднество»). Кроме того, для Гёльдерлина не могли не иметь значения опыты в этом жанре молодого Гёте и других штюрмеров, а также эксперименты Гердера

в попытке эквиритмической передачи древнееврейского тонического стиха – стиха библейских Псалмов, которые, благодаря порой резкой неравноударности строк, создают акустически ощущение верлибра. Таким образом, немецкие свободные ритмы вырастают на перекрестке двух равномошных влияний – античного (эллинского) и древнееврейского (библейского). Эти два истока своеобразно переплетаются – и на уровне формы, и на уровне семантики – в философском гимне как Клопштока, так и Гёльдерлина.

Несомненно, непосредственным импульсом для обращения к жанру философского гимна стала для Гёльдерлина его упорная работа в 1800 году над переводами эпиникиев Пиндара (всего в этом году немецким поэтом были переведены семнадцать гимнов величайшего представителя эллинской хоровой мелики). Вместе с тем, очевидно, были причины и более глубокого свойства: переход поэта в его поэтическом развитии на несколько иной уровень, стремление синтезировать свои размышления над путями и судьбами не только навсегда ушедшей цивилизации Эллады, оставившей миру великое культурное наследие, не только над судьбами родной Германии, но над путями и судьбами всей человеческой культуры. Это побудило поэта обратиться к древнейшему всеобъемлющему синтетическому жанру, сочетающему лирический субъективизм, мощное эпическое дыхание и элементы драматизма. При этом для позднего гимна Гёльдерлина особенно характерно драматическое развертывание аналитической мысли, движущейся по знаменитой триаде эллинской хоровой мелики (строфа, антистрофа, эпод), являющейся живой иллюстрацией не менее знаменитой гегелевской «триады» мышления – тезис, антитезис, синтез.

Так рождаются поздние гимны Гёльдерлина, объединенные условным названием «*Vaterlaendische Gesaenge*» («Отечественные песнопения»), которое опирается на строки из письма поэта к Ульриху Бёлендорфу, датированного предположительно ноябрем 1802 года и написанного уже на пороге безумия: «Я думаю, мы не будем больше пересказывать поэтов, живших до нашего времени; песенный лад вообще примет другой характер, и мы потому еще не стали на ноги, что сызнова начинаем – впервые после греков – петь по-другому, естественно, в соответствии с нашим национальным духом, по-настоящему самобытно» (перевод Т. Гнединой [10, с. 515]; в оригинале последняя фраза звучит следующим образом: «...vaterlaendisch und natuerlich, eigentlich originell zu singen» [12, S. 946] – «отечественно и естественно, собственно оригинально петь»). Уже из этого ясно, что сам Гёльдерлин осознал форму, которую нашел в своих поздних гимнах, как наиболее органичную не только для него, но и для немецкой поэзии вообще.

В «Отечественные песнопения» входят не только завершённые философские гимны, иногда очень обширные, объемные и уже одним этим не похожие на сугубо лирические произведения, но и многочисленные фрагменты, наброски, пробы, напоминающие обрывающуюся органичную пробу перед началом фуги. Несмотря на эту фрагментарность и самодостаточность текстов, все поздние гимны и наброски создают действительно ощущение взаимосвязанности, единого цикла. Хронотоп этого гигантского лирического целого предельно разомкнут: место действия – вся земля, по крайней мере – Евразия, Средиземноморье и Ближний Восток, где берут начало древнейшие цивилизации и культуры, куда корнями уходит культура европейская; время – вся протяженность человеческой цивилизации в сложнейших переплетениях и взаимодействиях культур, в их диалоге. При этом поэтическое пространство Гёльдерлина не только предельно разрежено, так что взор поэта озирает целые материки и континенты, но и предельно пластично, внимательно к простым, малым, незаметным вещам. Это в свое время очень тонко отметил Рильке: «Wie sie doch alle // wohnen im warmen Gedicht, häuslich, und lang // bleiben im schmalen Vergleich, Teilnehmende» [7, с. 357] («Как все-таки все они живут в теплом стихе, по-домашнему, и долго // пребывают в сжатом сравненье, соучастники»). Перед нами разворачивается символический и в то же время удивительно конкретный ландшафт человеческой культуры, истории, памяти, в который вписаны судьбы родной Германии и не менее родной Эллады, в котором ведут диалог различные начала: собственно немецкое, эллинское и библейское (особенно показательны в этом смысле гимны «Единственный», «Мнемозина», «У истоков Дуная», «Патмос», «Германия», «Паломничество», «Рейн», «Титаны», «Праздник мира»). Поэт чувствует органичную связь прошлого и настоящего, Европы и Азии, Ионии и Аравии, Истма и Кавказа, Германии и Святой Земли, мгновенно переносясь мыслью в различные культурные пласты, облекая свой дух в различные ландшафты культуры и давая их синтез, основой которого является живой диалог любви:

Ein unaufhoerlich Lieben wars und ists.
Und wohlgeschieden, aber darum denken
Wir aneinander doch, ihr Froehlichen am Isthmos,
Und am Cephiss und am Taygetos,
Auch eurer denken wir, ihr Tale des Kaukasos,
So alt ihr seid, ihr Paradiese dort,
Und deiner Patriarchen und deiner Propheten,

O Asia, deiner Starken, o Mutter!
Die furchtlos vor den Zeichen der Welt,

Und den Himmel auf Schultern und alles Schicksal,
Taglang auf Bergen gewurzelt,
Zuerst es verstanden,
Allein zu reden
Zu Gott.
(*Am Quell der Donau*) [9, S. 142 – 143].

Любовь была и осталась неисчерпаемой.
Разлученные, мы думаем друг о друге,
Веселые обитатели Истма и Тайгета,
И о вас мы думаем, долины Кавказа,
Древние райские кущи,
И о твоих патриархах, и о твоих пророках,

И о Сильных твоих, Азия-мать.
Которые бесстрашно на заре мира,
Взвалив на плечи судьбу и небо,
В горы вставая,
Первыми научились
Лицом к лицу говорить
С Богом.
(*У истоков Дуная*) [10, с. 156].

Поздние гимны Гёльдерлина воспроизводят сложную парадигму формирования и функционирования общечеловеческой, европейской и немецкой культур в их сложном переплетении и взаимодействии, и сама по себе эта сверхзадача не могла не вызвать к жизни новый поэтический язык, новую стиховую форму. Именно ритмы поздних гимнов так поразили в свое время Беттину фон Арним, что ей показалось, будто поэт близок к раскрытию «божественной тайны» языка, сокровенной сути человеческой мысли. Действительно, перед нами наглядное стремление стиха передать всю многоассоциативность, многосложность, необычайную динамичность и в то же время затрудненность, подчас парадоксальную алогичность работы человеческой мысли, упорядочивающей хаос, осваивающей действительность и проникающей в трансцендентное. При всей кажущейся излишней громоздкости, хаотичности, при отсутствии порой внешней логической связи между отдельными фрагментами текста, гимны поражают глубокой внутренней продуманностью, скорее ощущаемой интуитивно, нежели осознаваемой рационально. Не случайно Рильке в посвящении Гёльдерлину говорит о том, что его «строка замыкалась, как судьба» («die Zeile schloss sich wie Schicksal» [7, с. 357]).

Стремясь создать целостный образ мира в его изменчивости, бесконечном движении и противоборстве частей (по выражению Рильке, «ein ganzes Leben das dringende Bild» [7, с. 357]), Гёльдерлин закономерно обращается к новому синтаксису, к новым ритмам, к верлибру. Как известно, свободный стих свободен не только от рифмы, но и от четко определяемого ритма: последний меняется от стиха к стиху. Верлибр строится на ритмических контрастах, на максимальной выделенности и обособленности – при единстве целого – каждого слова. Показательно, что, в отличие от Клопштока, Гёльдерлин предпочитает не синтаксический, но антисинтаксический вариант верлибра, когда законченная мысль или фраза не укладывается в рамки стиха, но резко выносится в следующую строку. Эта форма верлибра, ставшая такой органичной для немецкоязычной поэтической традиции, и прежде всего благодаря Гёльдерлину, даже в XX веке осознается другими литературами как особо авангардная, экспериментальная (так, она практически не прижилась в русской поэзии). У Клопштока есть отдельные примеры антисинтаксического верлибра, но они достаточно редки. Гёльдерлин же пользуется им мастерски, заставляя играть и резко пульсировать мысль на резких, незаконченных обрывах мысли и стиха – особенно в тех случаях, когда разрываются сказуемое и подлежащее, определение и определяемое, когда в предыдущей строке остается союз: «Wo aber Gefahr ist, wächst // Das Rettende auch» [9, S. 176]; «...denn ungewohnt // War ich der breiten Gassen, wo herab // Vom Tmolus fährt // Der goldgeschmückte Paktol...» [9, S. 177].

Сознвая новизну своего стиля, поэт определяет его как гигантскую «инверсию», подчеркивая, что это не идентично лингвистической инверсии: «Существуют инверсии слов внутри периода. Более сильна инверсия, когда сами периоды становятся материалом для нее. Логический распорядок, когда за основанием следует развитие, за развитием цель, когда придаточные предложения сзади привешиваются к главным, к которым они относятся, – этот распорядок лишь в редчайших случаях может оказаться пригодным для поэта» [12, S. 378]. По мысли Гёльдерлина, стих должен передавать не логическую последовательность и завершенность мысли, но трудный процесс ее рождения и работы. В сущности, перед нами первая попытка воспроизведения «потока сознания» в лирической поэзии – потока утонченного, перегруженного философскими, литературными, культурными ассоциациями поэтического сознания, познающего мир. Именно отсюда проистекает чрезвычайная сложность синтаксиса позднего Гёльдерлина,

которую отмечал еще первый его исследователь Норберт фон Хеллинграт, подчеркивая, что это не бессилие больного поэта, не способного справиться с языковой стихией, как считали некоторые, но совершенно особый стиль, находящий себе внутреннее оправдание (см. [13]).

Поэтический синтаксис поздних гимнов Гёльдерлина опирается на две, казалось бы, противоречащие друг другу тенденции. Первая из них – стремление к максимальной краткости поэтического высказывания, к использованию – вслед за Клопштоком и еще в большей степени – «свернутых», неуконных в официальном языке грамматических и синтаксических конструкций, выражающихся в пропуске несущественных логических связей, в опускании предлогов и артиклей. Цель, которая достигается при этом, – максимальная динамичность поэтического высказывания, позволяющая языку следовать за стремительной мыслью. Тенденция к краткости выражается также в обособлении практически каждого слова – благодаря вынесению в строку одного-единственного слова, благодаря постпозитивным определениям, анжанбеманам и инверсиям. Это порождает так называемый «жесткий стиль» («harte Fügung» – термин Хеллинграта). Например:

...Es daemmerten
Im Zwielight, da ich ging,
Der schattige Wald
Und die sehnuechtigen Baeche
Der Heimat; nimmer kannt ich die Laender;
Doch bald, in frischem Glanze,
Geheimnisvoll
Im goldenen Rauche, bluethen
Schnellaufgewachsen,
Mit Schritten der Sonne,
Mit tausend Gipfeln duftend,

Mir Asia auf...

(*Patmos*) [9, S. 177].

...Вырисовывались
В сумраке, пока я шел,
Тенистые леса
И ручьи тревожные
Родины; местность не узнавал я,
Но вскоре, в свежем сиянии,
Таинственно,
В золотой дымке, расцвела,
Вырастая стремительно
С каждым шагом солнца,
Тысячами вершин благоухая,

Азия передо мною...
(*Патмос. Перевод В. Микушевича*) [10, с. 172].

Тенденция противоположная – все возрастающая длина предложения, стремление поэтической мысли выразиться в обширном смысловом целом (длина предложения достигает 140–156 слов). Таким образом, «жесткий стиль», создающий перерывы в течении стихотворной речи, раздробляющий ее на отдельные компоненты, сочетается с амплификацией – с разрастанием предложения изнутри за счет факультивных конструкций, за счет развертывания мысли и образа по ассоциации. При этом целое как бы дробится на части, а затем воссоединяется в грандиозном синтаксическом целом, образуя лавинообразные предложения, гигантские строфоиды, переливающиеся друг в друга, как, например, в гимне «Am Quell der Donau» («У истоков Дуная»):

Denn, wie wenn hoch von der herrlichgestimmten, der Orgel
Im heiligen Saal,
Reinquillend aus den unerschöpflichen Roehren,
Das Vorspiel, weckend, des Morgens beginnt
Und weithin, von Halle zu Halle,
Der erfrischende nun, der melodische Strom rinnt,
Bis in der kalten Schatten das Haus
Von Begeisterungen erfuellt,
Nun aber erwacht ist, nun; aufsteigend ihr,
Der Sonne des Fests, antwortet
Der Chor der Gemeind: so kam
Das Wort aus Osten zu uns,

Und an Parnassos Felsen und am Kithaeron hoer ich,
O Asia, das Echo von dir und es bricht sich

Am Kapitol und jaehlings herab von den Alpen
Kommt eine Fremdlingin sie
Zu uns, die Erweckerin,
Die menschenbildende Stimme [9, S. 141].

Как будто настроенный свыше,
Орган в святом зале,
Из неисчерпаемых труб изливая
Пролог пробужденный, утром звучит,
И вдаль из чертога в чертог
Поток мелодий свежий течет,
Пока не наполнит в холодной тени
Дом вдохновеньем,
И, разбуженный, вставая навстречу
Солнцу праздника, отвечает
Хор общины; так
С Востока Слово пришло к нам,
И на высотах Парнаса, и на Кифероне я слышу,
Азия, эхо твое, и оно отдается

На Капитолии, и стремглав с Альп,
Как странник, нисходит,
Нас пробуждая,
Животворящий голос.
(Перевод В. Микушевича) [10, с. 155].

При всей точности перевода В. Микушевича в этом фрагмента не удалось передать главное: затрудненность движения мысли и одновременно ее динамичность, включающаяся громоздкой и алогичной начальной конструкцией «denn, wie wenn» («потому что, как когда»), а также контрастом очень долгой первой строки (семь слов, пять ударений; в переводе – соответственно – четыре и три) и краткой второй (три слова, включая предлог, и два ударения; в переводе – четыре и три). В начале второй строфы (точнее, гигантского строфоида, каковым является и первая строфа) удалось передать эффектный анжанбеман, резкий перенос мысли в следующее строфическое целое, но не удалось добиться выделенности, выпуклости, рельефности каждого слова: «...приходит чужестранец, он, // К нам, Пробудитель, // Человекообразующий [человека творящий] Голос» (в оригинале – «она, Пробудительница», ибо слово «голос» по-немецки женского рода; безусловно, имеется в виду Голос Божий – понятие женского рода и в оригинальном тексте Библии, ассоциирующееся в ней, равно как и у Гёльдерлина, с Премудростью Божьей, выступающей инструментом творения мира).

Сложнейшие многослойные конструкции часто прерываются очень краткими предложениями или даже обособленными незавершенными фразами, как, например, в «Мнемозине»: «Zweifellos // Ist aber Einer. Der // Kann taeglich es aendern. Kaum bedarf er // Gesaetz» [9, S. 200] («Вне сомненья // Только Единый. И он всегда // Возможен путь обратный. // Едва ль ему нужен закон»; перевод С.С. Аверинцева [10, с. 181]). Или в «Титанах»: «Nicht ist es aber // Die Zeit. Noch sind sie // Unangebunden. Goettliches trifft Un- teilnehmende nicht. // Dann moegen sie rechnen // Mit Delphi» [9, S. 213] («И все же час // Не пробил. Они покуда // Не скованы. // Чуждого бог не коснется. // Иначе спор возгорелся б // С Дельфами»; перевод С.С. Аверинцева [10, с. 182]). Это ощущение предельной, кажущейся алогичной, краткости, которая отмечает одновременно и остановку, и непрерывное течение мысли, усиливает очень частое внешне нелогичное употребление союзов *und* и *denn* в начале конструкций или даже всего текста: «Denn nicht vermoegen // Die Himmlischen alles» [9, S. 200] («Ибо не все // Небесные могут»; перевод С.С. Аверинцева [10, с. 181]); «Denn manches von ihnen ist // In treuen Schriften ueberblieben...» [9, S. 213] («Ибо немало // Осталось в хартиях верных...»; перевод С.С. Аверинцева [10, с. 183]).

Специфические особенности синтаксиса поздних гимнов Гёльдерлина служат созданию целостного образа мира в его внутренней динамике и взаимосвязи кажущихся разрозненными частей, а также выявлению сложных процессов мышления, и прежде всего художественного, процессов смыслопорождения, бесконечного анализа и синтеза, многоассоциативности мысли, ее великих творческих потенций. Художественный мир Гёльдерлина до сих пор во многом остается неразгаданным. Более глубокое его исследование со всей очевидностью требует синтеза различных подходов, и в первую очередь – единства филологического (литературоведческого и лингвистического), философского и культурологического анализа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Becher, J.R. Gesammelte Werke / J.R. Becher; hrsg. vom Johannes-R.-Becher-Archiv der Deutschen Akademie der Kuenste zu Berlin: in 18 Bd. – Berlin; Weimar, 1966–1981. – Bd. 4.
2. Бехер, И.Р. Избранное / И.Р. Бехер; сост. и предисл. Е. Книпович. – М., 1974.
3. Хайдеггер, М. Гёльдерлин и сущность поэзии / М. Хайдеггер // Логос. – 1991. – № 1. – С. 44.
4. Хайдеггер, М. Интервью в журнале «Экспресс» / М. Хайдеггер // Логос. – 1991. – № 1. – С. 57.
5. Hoelderlin: Beitrage zu seinem Verstaendnis in unserem Jahrhundert / hrsg. von A. Kelletat. – Tuebingen, 1961.
6. Цвейг, С. Гёльдерлин / С. Цвейг // Собр. соч.: в 7 т. М., 1963. – Т. 6. – С. 95 – 206.
7. Rilke, R.M. Gedichte / R.M. Rilke; сост. и предисл. А.В. Карельского; коммент. Н.С. Литвинец. – М., 1981.
8. Рильке, Р.М. Новые стихотворения / Р.М. Рильке; изд. подгот. К.П. Богатырев, Г.И. Ратгауз, Н.И. Балашов. М., 1977. – С. 315.
9. Hoelderlin, F. Werke und Briefe: in 2 Bd. / F. Hoelderlin; hrsg. von F. Beissner und J. Schmidt. – Frankfurt a. M., 1969. – Bd. 1.
10. Гёльдерлин, Ф. Сочинения / Ф. Гёльдерлин; сост. и вступ. ст. А. Дейча, коммент. Г. Ратгауза. – М., 1969.
11. Beissner, F. Hoelderlin: Reden und Aufsaezte / F. Beissner. Berlin; Weimar, 1961.
12. Hoelderlin, F. Werke und Briefe: in 2 Bd. / F. Hoelderlin; hrsg. von F. Beissner und J. Schmidt. – Frankfurt a. M., 1969. – Bd. 2.
13. Hellingrath, F. Hoelderlins Vermaechtnis / F. Hellingrath. – München, 1936.

В.А. Масловская (Полоцк, ПГУ)

ВЛИЯНИЕ ПИЕТИЗМА НА РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО Ф. ГЁЛЬДЕРЛИНА

*Wie mein Glück, ist mein Lied. – Willst du im Abendroth
Froh dich baden? hinweg ist's! Und die Erd' ist kalt,
Und der Vogel der Nacht schwirrt
Unbequem vor das Auge dir.¹
Die Kürze. F. Hölderlin.*

С какой мифологией мы будем иметь дело, если объявим человека сыном Фемиды? Существует немало расхождений в интерпретациях древними греками антропологических мифов. Но даже при данном обстоятельстве вышеуказанное заявление прозвучало бы, по крайней мере, любопытно. Нам известно, что первых людей вылепил из глины Прометей; или смертные, как и бессмертные существа, как и сам человек, были рождены Геей ещё при первом поколении богов; или, если верить авторитетным мифологическим источникам, человеческий род появился во времена правления Кроноса, в так называемом «золотом веке». Тем не менее, можем ли мы рассматривать Фемиду в качестве прародительницы всего человечества? Ответ вряд ли существует только в рамках древнегреческой мифологии. Диапазон поисков придётся неизбежно расширить.

«Wie der Mensch sich setzt, ein Sohn der Themis, wenn, aus dem Sinne für Vollkommenes, sein Geist, auf Erden und im Himmel, keine Ruhe fand, bis sich im Schicksal belegend, an den Spuren der alten Zucht, der Gott und der Mensch sich wiedererkennt Themis, die ordnungsliebende, hat die Asyle des Menschen, die stillen Ruhestätten, geboren», пишет Гёльдерлин в комментариях к Пиндару [1, S. 320 – 321]. («Как человеку, сыну Фемиды, самоутвердиться, если из чувства совершенства его дух был обречён на поиски покоя, как на земле, так и на небе, пока встретившись на путях судьбы, по воле древних времён, человек и бог не узнают друг друга Фемиды, богиня порядка, сотворила приют для человека, блаженные острова покоя»). Примечательно, что древнегреческий поэт упоминает о Фемиде не иначе, как о жене Зевса. Почему же Гёльдерлин подчёркивает важность другой ипостаси богини правосудия, не только как матери человека, но ещё и создательницы «блаженных островов покоя»? В Послании к Евреям апостол Павел также говорит о своего рода стране покоя: «Посему будем опасаться, чтобы, когда ещё остаётся обетование войти в покой Его, не оказался кто из вас опоздавшим. Ибо и нам оно возвещено, как и тем; но не принесло им пользы слово слышанное, не растворённое верою слышавших» (Евр 4:1-3). Образы «золотого века», «золотого сада человечества», «блаженных островов», «рая» существуют во многих религиозных традициях и являются, по сути, желанием приблизить прекрасное будущее, когда люди обретут дол-

¹ «Песня моя подобна счастью. / Хочешь ты весело окунуться в вечернюю зарю? / Но её уже нет. / И земля холодна. / И птица ночи неуютно застилает глаза». – Здесь и далее, кроме особо отмеченных случаев, перевод наш. – В. М.

гожданное счастье и гармонию с окружающей природой. Может, в данном контексте Фемида воплощает некий символ, синтезирующий античную и библейскую мифологии? Сделаем подобное допущение.

Для Гёльдерлина счастье человека, в первую очередь, тождественно возвращению богов. Поэтому важным мотивом в творчестве поэта становится переосмысление общечеловеческих ценностей и выделение святости всего мира и каждой отдельной вещи в этом мире в определённую категорию. Необходимые условия всеобъемлющей святости обеспечивают именно «покой» (*Ruhe*) и «тишина» (*Stille*). Гёльдерлин пишет о «*тихом* потоке» (*stiller Strom*), «*тихом* солнце» (*stille Sonne*), «*тихой* листве» (*stilles Laub*), «*тихой* долине» (*stilles Tal*); «тишине» и «покою» посвящает стихотворения «*Die Stille*», «*An die Stille*», «*An die Ruhe*» и другие. В XVIII веке подобная тематика разрабатывается особенно активно. Стоит вспомнить стихотворения Ф. Маттисона («*An die Stille*»), Ф.Г. Клопштока (духовные песни), Ф.Л. Штольберга («*Die Ruhe*»), Л.Г.Х. Гёльти («*Die Ruhe*»), Г.Ф. Штойдлина («*An die Ruhe*»), также И.И. Винкельман ставит в центр внимания своей эстетической программы «*спокойное* величие» (*stille Größe*). В 1786–1787 годах Ф. Шиллер публикует в своём журнале «Талия» «Философские письма» («*Philosophische Briefe*»). В заключительной части писем «Теософии Юлия» («*Theosophie des Julius*») природа изображается как «алфавит, посредством которого все духи общаются с самым совершенным духом и между собой» («*das Alphabet, vermittelt dessen alle Geister, mit dem vollkommensten Geist und mit sich selbst unterhandeln*») [2, S. 4]. Затем из этой целостной картины мира Юлий выводит идеалы любви (*Liebe*), дружбы (*Freundschaft*), самопожертвования (*Aufopferung*), спокойной мудрости (*ruhige Weisheit*).

Можно представить себе, что путь в потерянный рай насчитывает три ступени. Вначале был рай (1), на смену которому пришло падение (2). Если преодолеть вторую ступень силой веры («...но не принесло им пользы слово слышанное, не растворённое верою слышавших» (Евр 4:2)), рай снова вернётся (3) как некая страна покоя и гармонии.

В юношеском стихотворении Гёльдерлина «Бессмертие души» («*Unsterblichkeit der Seele*»), написанном в 1788 году [3, S. 140 – 144], лирический герой стоит на холме и смотрит, как оживает вокруг него природа после грозы, как ликует земля, празднуя победу дня над ночью. Но как бы не были великолепны творения мира, нет ничего прекрасней души человека. «Где же твоё жало?» – спрашивает лирический герой у смерти, желая, чтобы душа вознеслась к богу, но тут же себя одергивает – «Нет! Души ликование – вечность! Так сказал Иегова! Её ликование – вечность! Его слово – вечно, как и его имя. Вечна, душа человека – вечна» («*Doch nein! der Seele Jubel ist Ewigkeit! / Jehova sprach's! ihr Jubel ist Ewigkeit! / Sein Wort ist ewig, wie sein Name, / Ewig ist, ewig des Menschen Seele*»). Когда в гнев бог бросает на землю молнии, склоняются скалы, шипят волны, трещат рощи. Но стоит только внимательно прислушаться к душе, как ей становятся тесны земные пределы, и лирический герой, преисполненный веры в бога, так же, как и его душа, возносится к безмолвным небесным высотам и с восторгом видит в них собственное величие. Триада «рай – падение – возвращение в рай» трансформируется в стихотворении в триаду «единство – возникновение противоречий – возвращение к единству». Удивительно, что «Бессмертие души» было написано Гёльдерлином ещё в стенах Маульброннской монастырской школы. В возрасте 17–18 лет поэт с невероятным мастерством использует алкееву строфу при создании 29-строфного стихотворения. Результат – потрясающий. Кроме того, на античные метры неплохо ложились духовные песни, что широко использовалось в то время и сейчас.

Вернёмся всё же к нашей триаде «единство – возникновение противоречий – возвращение единства». Наряду с упомянутыми нами произведениями, хотелось бы вспомнить также один из куплетов забытого пиетистского гимна, сохранённого, лишь в прозаическом переводе: «И тогда, в конце времен, я избавлюсь от эгоизма и от двоящихся мыслей – не будет уже ни того, ни другого. Я буду одно во всем и всё в одном; я желаю единства в мыслях. Желаю быть одним целым с единым в едином. Раздвоенности не встретишь там, где всё преисполнено единства, где всё пребывает в наслаждении вечными дарами» [4, S. 10 – 11].

В «Теософии Юлия» Шиллера встречаем следующие строки: «*Es ist wirklicher Gewinn für die allgemeine Vollkommenheit, es war die Vorhersehung des weisesten Geistes, daß die verirrte Vernunft auch selbst das chaotische Land der Träume bevölkern und den kahlen Boden des Widerspruchs urbar machen sollte*». [2, S. 9] («То, что блуждающий разум сам населил область хаотических мечтаний и превратил скудную почву противоречия в плодородную, было предусмотрено всемудрейшим духом и служит на пользу общему совершенству»).

У Гёльдерлина: «Слиться со всею вселенной – вот жизнь божества, вот рай для человека! Слиться воедино со всем живущим, возвратиться в блаженном самозабвении во всебытие природы – вот вершина чаяний и радостей, вот священная высота, место вечного отдохновения, где полдень не жарок, и гром безгласен, и бурлящее море подобно бесшумно волнующейся ниве» (перевод Е. Садовского) [5, с. 287]. Тот же мотив, выраженный менее ярко, нежели в «Гиперионе», встречаем и в стихотворении «Бессмертие души» – желание воспарить к небу, обнять весь мир, когда гнев Иеговы прошёл и день победил ночь.

В комментариях к Библии известный теоретик швабского пиетизма крайнего толка Фридрих Этингер изображает Бога как вечное рождение, и пишет, что «Бог являет себя в природе» («Er [Der Gott] wird aber offenbar durch die Natur») [6, S. 411]. Но поскольку природа – разнообразна и противоречива, то в качестве объединяющей силы выступает любовь. «Als Gott die geistliche Welt in ein äußeres Wesen eingeführt, so blieb das Innere im Äußeren, das Äußere als ein Geschöpf, das Innere als ein innerlich wirksames Wesen. Darum sehen wir die Welt nur halb: das Innere sehen wir nicht, sondern verstehen es durch den Glauben» («Когда Бог ввёл духовный мир во внешнюю сущность, то внутреннее осталось во внешнем, внешнее как живое творение, внутреннее как действующая изнутри сущность. Поэтому мы видим мир лишь наполовину: видеть внутреннее нам неподвластно, мы можем понять его лишь посредством веры»).

Так же как между понятиями «внутреннего» и «внешнего» существуют противоречия, нельзя однозначно и равноправно рассматривать понятия «неба» и «земли». Небо – место жительства богов, земля через проклятие грехопадения отдана человеку. Лишь Христу было подвластно преодолеть существующую между ними пропасть. «... Ибо благоугодно было *Отцу*, чтобы в Нём обитала всякая полнота, и чтобы посредством Его примирить с Собою всё, умиротворив через Него, Кровию креста Его, и земное и небесное» (Кол 1:19-20). Мы опять сталкиваемся здесь с тайной формулой бытия, приписываемой, в первую очередь, древним грекам, – «Одно и Всё». Эти же слова в 1791 году Гёльдерлин записал в гостевую книгу Гегеля с многозначительной пометкой – символ (*Symbolum*), а в письме к матери отметил: «Но ведь во мне осталась вера сердца с его неистребимой жаждой вечного, жаждой бога. Однако разве мы чаще всего не сомневаемся именно в том, чего желаем? (На это я указываю и в своей проповеди.) Кто же спасёт нас из этого лабиринта? Христос. В чуде он открывает нам, что он есть тот, кем себя называет, что он есть бог. Сколь убедительно он являет нам бытие бога и любовь, и мудрость, и всемогущество божие! Ему дано знать, что бог есть и что такое бог, ибо он сокровенными узами связан с божеством. Он и есть сам бог. Таков мой путь к познанию бога, начатый год тому назад» (пер. Н. Гнединой) [5, с. 443].

Ф. Гёльдерлин родился в семье потомственного священника. Согласно исследованиям П. Берто, в пятом поколении по материнской линии, поэт состоял в родстве с Региной Буркхардт, в числе потомков которой можно назвать также Л. Уланда, Ф. Шеллинга, Э. Мёрике [7, S. 253]. По данным статистики, приводимой Всеобщей немецкой биографией («Allgemeine Deutsche Biographie») среди рождённых после 1525 и умерших до 1900 года насчитывается 765 поэтов, 203 из которых (почти четверть) – дети семей протестантских священников. В таком случае становится вполне понятным желание исследователей изучать религиозное влияние на творчество выдающихся деятелей, рождённых в вышеуказанный период. Согласно Берто, родиной гениев является Швабия ввиду введения М. Лютером и его последователями экспериментальной системы образования [7, S. 251 – 252]. Лучшие из лучших по окончании монастырских школ поступали в Тюбингенский университет, сохранивший, в первые годы учения Гёльдерлина благодаря вмешательству профессора филологического факультета («эфора») Х.Ф. Шнуррера известную долю свободомыслия и вольнодумства. [8, S. 15].

Ю. Клайбер в книге «Гёльдерлин, Гегель и Шеллинг в годы их швабской юности» («Hölderlin, Hegel und Schelling in ihren schwäbischen Jugendjahren») указывает на то, что определённое направление в изучении предметов в Денкендорфе (здесь Гёльдерлин учился в 1784–1786 годах) было задано преподавателем и видным теоретиком пиетизма крайнего толка И.А. Бенгелем ещё в 1713 году [9, S. 41]. Гёльдерлин мог сблизиться с пиетистами уже во время учёбы в Денкендорфе, но также в Тюбингенском университете, где одним из преподавателей поэта был Ф.Г. Зюскинд, внук И.А. Бенгеля. Используя эксперимент, начатый ещё М. Лютером, пиетисты пустили в своё время достаточно глубокие корни не только в системе образования, но также во многих других сферах общественной деятельности. Только среди швабских пиетистов существовало чёткое деление на консервативных (мало отходивших от учения Лютера и церкви) и спекулятивных (крайнего толка), которые, синтезировав религию с философией, бросили вызов церкви как институту, стоящему на службе государства. Общепринятые доказательства бога подвергались сомнениям, бог сравнивался с природой. Понятно, что властям были не угодны подобные идеи, способствующие зарождению сомнений и поднятию революционного духа. В 1792–1793 годы был ужесточен контроль над студентами в Тюбингенском университете. Но ещё раньше, в 1780-е годы многие пиетисты крайнего толка подверглись гонениям, на их книги наложили цензуру, отдельные произведения запретили. Так случилось с работами Ф. Этингера, Ф.М. Хана и других [10, S. 32 – 33].

Часто, чтобы доказать влияние пиетистов на того или иного автора используют сравнительный анализ лексики, используемой в произведении, с лексикой, характерной для пиетистов, приведенной в «Словаре немецкого пиетизма» А. Лангена («Der Wortschatz des deutschen Pietismus»). Так, Е. Полледри, К. Макродт причисляют Гёльдерлина к пиетистам на основании изучения употребляемой им лексики. Нельзя не согласиться, что ранние произведения поэта – дневник путешествия в Пфальц (2–6 июня 1788 года), стихотворения Маульброннского цикла (1786–1787) – экспрессивны. Но на стиле молодого поэта могли сказаться как юношеская впечатлительность, так и желание сделать понятным язык письма для родных, в частности, матери, очень набожной женщины.

8 октября 1785 года Н. Кёстлин (учитель Гёльдерлина в Нюртингене) читал проповедь о самоанализе, ссылаясь на Послание к Коринфянам апостола Павла. «Посему, кто будет есть хлеб сей или пить чашу Господню недостойно, виновен будет против Тела и Крови Господней. Да испытывает же себя человек, и таким образом пусть ест от хлеба сего и пьёт из чаши сей. Ибо кто ест и пьёт недостойно, тот ест и пьёт осуждение себе, не рассуждая о Теле Господнем. Оттого многие из вас немощны и больны и немало умирает. Ибо если бы мы судили сами себя, то не были бы судимы» (1 Кор 11:27-31). Возможно, бывший ученик присутствовал на собрании. Так, П.А. Хайдн-Рой убеждена, что первое дошедшее до нас письмо Гёльдерлина своему учителю является ответом как раз на вышеупомянутую проповедь [11].

Склонный к самоанализу Ф. Гёльдерлин пытался постичь Бога через своё творчество. Затронутые в раннем возрасте темы одиночества, странствия, любви к Древней Греции эволюционируют на протяжении всей жизни поэта. Кто знает, если бы мы судили себя при жизни и критически относились к каждому прожитому дню, если бы научились ценить, как высочайший дар, красоту и совершенство окружающего мира, может, тогда вернулся бы «золотой век человечества» и мы с гордостью могли бы называть себя истинными детьми Фемиды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Hölderlin, F. Sämtliche Werke und Briefe / F. Hölderlin. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1970. – Bd. 3.: Der Tod des Empedokles. Übersetzungen. – 767 S.
2. Schiller, F. Philosophische Briefe. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.biblioclub.ru>. – Дата доступа: 08.11.2008.
3. Hölderlin, F. Sämtliche Werke und Briefe / F. Hölderlin. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1970. – Bd. 1: Gedichte. – 767 S.
4. Джозеф Герль. Лютеранские основы нашей гимнологии. – Пер. с англ. Д. Шкурлятьевой. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://music.lcmsrussia.org/index.htm>. – Дата доступа: 17.02.2009.
5. Гёльдерлин, Ф. Сочинения / Ф. Гёльдерлин; сост. и вступ. ст. А. Дейча, коммент. Г. Ратгауза. – М.: Худож. лит., 1969. – 543 с.
6. F. Oetinger. Biblisches Wörterbuch. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.archive.org>. – Дата доступа: 7.01.2009.
7. Bertaux, P. Hölderlin / P. Bertaux. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1987. – 725 S.
8. W. Betzendörfer. Hölderlins Studienjahre im Tübinger Stift. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.archive.org>. – Дата доступа: 7.01.2009.
9. J. Klaiber. Hölderlin, Hegel und Schelling in ihren schwäbischen Jugendjahren. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.archive.org>. – Дата доступа: 7.01.2009.
10. Hayden-Roy, P.A. Zwischen Himmel und Erde: der junge Friedrich Hölderlin und der württembergische Pietismus / P.A. Hayden-Roy // Hölderlin-Jahrbuch 2006–2007. – Tübingen, 2007. – S. 30 – 66.
11. Hayden-Roy, P.A. «Der Mensch prüfe sich selbst». Eine Predigt Nathanael Köstlins als Kontext für Hölderlins ersten erhaltenen Brief / P.A. Hayden-Roy // Hölderlin-Jahrbuch 2004–2005. – Tübingen, 2006. – S. 302 – 329.

А.Н. Беларев (Москва)

ФУНКЦИИ ЭКФРАСИСА В ТВОРЧЕСТВЕ ПАУЛЯ ШЕЕРБАРТА

Архитектурные мотивы в творчестве Пауля Шеербарта (печатался также под псевдонимом Бруно Кюфер, *Paul Scheerbart*, 1863–1915) чаще всего привлекают внимание зарубежных историков архитектуры и искусствоведов [1, 2], и этот интерес небезоснователен. Проекты и идеи писателя, особенно его манифест «Стеклянная архитектура» («Glasarchitektur», 1914), оказали значительное влияние на архитектуру экспрессионизма. Прежде всего, следует назвать творчество Бруно Таута и его единомышленников – архитекторов объединения «Стеклянная цепь» («Die gläserne Kette», 1919–1920) [3]. Именно «архитектоническому» компоненту шеербартовской прозы и его утопическим проектам, опубликованным в журналах «Штурм» («Sturm») и «Акцион» («Aktion»), посвящены работы российских исследователей, упоминающих проекты писателя лишь в широком контексте сходных культурных явлений начала века, а именно феномена стеклянной архитектуры [4, 5, 6]. Задачей данной статьи будет попытка литературоведческого осмысления мотивов прозы писателя, связанных с описанием произведений искусств, будь то архитектура, скульптура, живопись, а также включение их в более широкий круг проблем поэтики Шеербарта. Представляется, что ключевым термином при анализе значительной части текстов писателя может стать понятие экфрасиса. В греко-римской риторике экфрасисом, или экфразой, называлось «укра-

шенное описание произведения искусства внутри повествования» [цит. по 7, с. 5]. Экфрасис «вызывает восхищение, удивление, радость по отношению к представленному предмету, поражает литературной изощренностью (...), и тем самым берет начало в риторике торжественности» [цит. по 7, с. 5]. В соответствии с требованиями античной риторики экфрасис, прежде всего, связан с восхвалением, кроме того, особую роль в нем играет пафос – описание эмоций, рождаемых созерцанием произведения искусства [8, с. 36]. Экфрасис может быть не только миметическим, дающим словесное описание реальных предметов, построек или картин, но и немиметическим, изображающим несуществующие, фантастические артефакты [8, с. 36]. Важным свойством экфрасиса является его антинарративность [8, с. 34]: он останавливает ход повествования, создает эффект отступления, остановки наррации. Экфрасис осуществляет перевод одной семиотической системы в другую, живописное изображение становится литературным и, наоборот, книга, текст инкорпорируются в картину. В связи с этим экфрасис ставит под сомнение или же, напротив, подчеркивает границу искусств. Проблематика экфрасиса как приема близка проблематике синтеза искусств, или интермедальности [7, с. 6].

Шеербарт прибегает к экфрасису как литературному приему настолько часто, что для его творчества в значительной мере применимы слова Ю.Н. Тынянова, полагавшего, что в будущем появится литература, в которой фабула станет «только мотивировкой, поводом для развертывания статических описаний» [9, с. 274]. Прежде всего, Шеербарт обращается к архитектурному экфрасису. Однако в его текстах нередки и описания картин, скульптуры, театральных постановок, и даже музыкальных произведений. Частота экфрасических описаний у Шеербарта связана, в первую очередь, с преобладанием в его произведениях образности, связанной со зрением, визуальным восприятием. Так, Э. Харке отмечает, что «Пауль Шеербарт был не «человеком уха», а «человеком глаза» («Augenmensch»), и истоки его дарования лежат не в акустическом, а в оптическом. Существа, о которых он повествует, должны зажать уши, чтобы суметь воспринять ГЛАЗОМ все возможные чудеса, которые предстают перед ними» [10, S. 733]. Х. ф. Гемминген, характеризуя астральных существ, героев фантастических новелл и романов Шеербарта, отмечает: «Глаза являются у астральных существ важнейшими органами чувств. Палладиане могут обращать собственные глаза в подзорные трубы и микроскопы, глаза квиккоиан расположены на длинных усовидных отростках (...), облачные существа наделены темно-фиолетовыми выпученными глазами. Маяки и другие постройки на Палладе созданы, прежде всего, для услаждения глаза (...)» [11, S. 159]. К.-Х. Эбнет характеризует «шеербартовский космос» как «эстетический космос, космос глаз с блестящими, сверкающими мирами из стекла, кристалла и бриллиантов, в которых наблюдателя захлестывают многочисленные визуальные впечатления» [12, S. 10].

Так, сюжет романа «Мюнхгаузен и Кларисса» («Muenchhausen und Clarissa», 1906) строится как повествование легендарного барона о его посещении Всемирной выставки в Мельбурне. Мюнхгаузен осматривает фантастическую архитектурную экспозицию, включающую в себя вращающиеся башни, гигантские летающие шары-планеты, движущиеся комнаты. Заключительным аттракционом выставки становится полет героя на Солнце в стеклянном цилиндре. Австралийская выставка моделирует мир в целом, представляет космос как пространство экскурсии, созерцания. Наблюдатель ощущает себя посетителем огромного музея, предлагающего ему все более изощренные оптические аттракционы. Кульминацией этого процесса можно считать удвоение персонажа: под воздействием гипноза Мюнхгаузен засыпает, но одновременно получает возможность наблюдать себя спящего со стороны, то есть сам герой превращается в экспонат выставки, воспринимает себя как Другого. Воссоздавая утопическую Австралию, барон подробно описывает произведения австралийского искусства, совершенно порывающего, по его словам, с устоявшимися канонами изобразительности. Каждый экфрасис предваряется своеобразной теоретической преамбулой о принципах нового австралийского искусства. Таково описание фонтана, изображающее некое божество. Барон утверждает, что господствующая теория познания, которая основана на данных пяти чувств, несовершенна. Мельбурнские скульпторы стремятся порвать с образом человека и открыть человеческому глазу потаенное разнообразие других миров и их обитателей. Образы неземных существ создаются с помощью особого композиционного приема, монтирующего в непредсказуемых сочетаниях части тел разнообразных земных существ: «Так, я увидел фонтан в виде статуи божества, у которого было двадцать костистых ног, напоминавших крабовые клешни. Его ступни представляли собой сложно устроенные, тончайшей работы воздушные шары, которые, казалось, были сжаты и выпускали эллипсоидные пузыри, снабженные костлявыми гребнями. Сами ноги на своих клешнеобразных выростах имели так много коленчатых шипов и хоботовидных образований, что блоха под микроскопом показалась бы по сравнению с ними банальнейшей зверушкой. А теперь представьте, что каждая нога и каждая ступня-баллон отличаются от соседних, а затем вообразите пестрые водяные струи, бьющие из каждого хоботовидного отростка и подумайте только о хоботовидных отростках еще и на внешней стороне клешней и о разнообразнейших суставных сочленениях, которыми снабжены части ног. И над этой композицией представьте удивительное туловище гиганта, оснащенное баллонами и болтами, а сверху вместо рук вообразите элегантные листовидные крылья, концы которых свисают, словно ветви

плакучих ив. Из них выстреливают тонкие водяные лучи. Вот вы и получили примерное представление об этом австралийском божестве, которое, вероятно, могло бы обитать на обратной стороне Сириуса. А о его массивной голове я лучше умолчу, чтобы уж совсем не сбить вас с толку» [13, S. 418]¹.

Данное описание скульптуры представляет собой характерный пример немиметического экфрасиса, некоторой попытки словесного описания неопишуемого. Характерна отрывочность, незаконченность словесного изображения: голова монстра не поддается характеристике речевыми средствами. Показательно также и то, что Мюнхгаузен конструирует фонтан, обращаясь за помощью к своим слушателям, точнее, к силе их воображения, и там, где эта сила достигает своего предела, речь обрывается. Экфрасис выступает здесь в роли иллюстрации некоего концепта: в данном случае принципов нового австралийского искусства. Как правило, экфрасис являет собой копию копии, подражание третьей степени, поскольку воспроизводит рукотворные произведения, имитирующие, в свою очередь, некую реальность [15, с. 24]. Данное описание Шеербарта представляется в этой связи более сложным явлением. Скульптура австралийских художников сама по себе уже немиметична, она деформирует, расчленяет реальность, рождая картины не реальных, но лишь возможных миров². Образ божества намеренно конструируется Шеербартом как не имеющий подобия. Следует обратить внимание и на текстовую функцию данного описания. Роман в целом строится как рассказ в рассказе: Мюнхгаузен повествует о своем путешествии в утопическую Австралию, обращаясь к берлинской публике начала XX века. Главы романа соотносятся дням недели, в каждый из которых барон рассказывает об одном из аспектов австралийской жизни и культуры. Таким образом, экфрасис, по своей природе всегда «выпадающий» из повествования, будет создавать здесь третий текстовый слой. Обилие вставных новелл, интермедий, усложнение композиции посредством введения дополнительных субъектов повествования – рассказчиков, книг, сюжетных полотен – очень характерно для Шеербарта. Ж. Женетт называл подобные расширения сюжета, растягивания повествования амплификациями. Слой текста, относящийся к авторскому повествованию, первый уровень, Женетт обозначает как диегетический, а амплификации за счет введения вставных рассказов – метadieгетическими, «поскольку персонажи первичного повествования будут соотноситься с ними (героями вставного рассказа – А. Б.) так же, как мы с этими персонажами» [17, с. 397]. Шеербарту было чрезвычайно близко подобное игровое отношение к повествованию, восходящее к традициям барокко. Описывая произведение искусства, обладающее собственным ритмом, композиций, а часто и сюжетом, он, говоря словами Женетта, постоянно удерживает свое описание на границе между изображаемым зрелищем и изображающим предметом, то есть сосредоточивает внимание на самом процессе изображения. Экфрасис существует «на грани между метadieгетической вставкой (...) и простым диегетическим пространством» [17, с. 398]. Следует добавить, что субъектом повествования, в том числе описывающим статую, выбран легендарный барон Мюнхгаузен, идеальный рассказчик, слова которого воспринимаются всеми как вымысел, но который, с другой стороны, постоянно имитирует правдивость.

Другим примером шеербаровского экфрасиса может служить роман «Морской змей» («Die Seeschlange», 1901). В основе сюжета романа лежит экскурсия капитана Карла Шварца по фантастическим дворцам и храмам, возведенным его другом Иоганном Лоренцем. Лоренц одержим философией стихий, он полагает, что земная кора, состоящая из суши, моря и воздуха, представляет собой лишь покров, застилающий истинную жизнь земных недр. Там, в соответствии с триединством поверхностных стихий правят три подземных божества: духи Пламени, Камня и Эфира. Чтобы воплотить свои мистические воззрения, Лоренц возводит гигантский Храм Недр и Храм Поверхности. Внутри храмы разбиты на лабиринт святилищ, связанных с одним из божеств в сложной иерархии Лоренца. Так, поскольку богу Пламени подчинены подземные боги Разрушения, Тоски и Творчества, каждому из них отведен отдельный храм либо помещение. Лоренц проводит героя по этим святилищам, украшенным мозаикой, коврами, скульптурами, и постепенно раскрывает перед ним секреты собственного мистического учения. Фактически, сюжет романа – это череда экфрасисов, описаний загадочных произведений – иероглифов, требующих особых комментариев их создателя. В одной из храмовых комнат за темно-фиолетовым шелковым

¹ Способ порождения новых образов с помощью деконструкции привычных и последующего «монтажа» новых образов из «осколков» старых Шеербарт называет «Kompositionskunst». Этот прием позволяет представить невообразимое, сконструировать образы астральных существ, неземных обитателей, используя элементы земных растений, животных и людей. Результатом подобного монтажа являются монстры – полиморфные существа, в которых угадываются лишь следы изначальных деформированных тел, своеобразные цитаты. Такой прием Шеербарт использует не только в литературных текстах, но и в графике. «Kompositionskunst» Шеербарта в значительной степени предвосхищает коллаж кубистов и особенно сюрреалистов и генетически связан, как отметил К. Руош, с образностью Босха, Брейгеля и эмблематическими коллажами Арчимбольдо [14, S. 89–125]. Монстры Шеербарта призваны, прежде всего, не утраивать, а шокировать, активизировать силу воображения, служа своего рода эмблемами того образа транспарентного, подвижного мироздания, основным космогоническим принципом которого является метаморфоза.

² На подобный феномен немиметического экфрасиса, описывающего произведения беспредметного искусства, указал Жан-Клод Ланн в своей работе об экфрасисе у Велимира Хлебникова [16].

занавесом висит картина на стекле. Лоренц раздвигает занавес, и за ней пораженный Карл Шварц видит парящий в центре Вселенной земной шар. Кора Земли наполовину приоткрыта наподобие занавеса. Герой заглядывает в недра планеты и в ужасе осознает, что они напоминают кровотокающий мозг [13, S. 297 – 298]. В этой «живой» картине зашифрована мистическая доктрина безумного архитектора Ло-ренца. Он полагал, что мир населяют не только органические существа, но и сама Земля представляет собой сложное единство гигантских неорганических существ. С его точки зрения, не только воздух, суша и океан, подобный огромной медузе, являются живыми существами, но и недра наполнены таинственной жизнью. Поверхность Земли, земная кора – это лишь покров, оболочка, мешающие прозревать истинную жизнь земных глубин. Именно недра – это сущностная, мозговая часть нашей планеты, или звезды, как ее называет Лоренц. Кроме того, картина осуществляет своеобразное удвоение: видение макрокосмоса оборачивается познанием микрокосмоса. Земная сфера с кровотокающим мозгом внутри существует на грани субъективного и объективного, что намекает также и на то, что вся система божеств, описанных в романе, является порождением больного воображения архитектора Лоренца. Ужас капитана Шварца вызван тем, что обычное видение – созерцание картины – сменяется визионерским. Картина оживает, надевая героя фантастической способностью обозревать мир со стороны.

Не случайно созерцание картины на стекле в романе «Морской змей» предваряется раздвижением занавеса. Семантика занавеса у Шеербарта включает значение тайны, истины, требующей раскрытия. Покров в этом экфрасисе удваивается, поскольку земная кора также названа занавесой. Однако, важно и то, что образ занавеса вводит важную для Шеербарта тематику космического театра. Картина превращает героя в зрителя мироздания, мировой драмы. Космический театр позволяет зрителю наблюдать жизнь иных миров, но не в реальности, а в игровых подобию, имитациях, моделях. Так, в сказке «Блеск мира» («Weltglanz», 1902) мальчик Адам попадает в лабораторию звездочета на Солнце. Ее стены завешаны портьерами, за каждой из которых можно наблюдать жизнь одного из тысяч космических миров: в облаках прячут сферические планеты, проносятся светящиеся кометы, метеоры, «белые духи с кубическими головами» и так далее. Звездочет говорит Адаму, что показанные им в лаборатории «живые» картины – лишь имитация великого мира, но, возможно, весь звездный мир, который мы видим, есть имитация более великого звездного мира. Это одна из основных идей космической философии Шеербарта: отказавшись от обмана чувственного зрения, обретя истинное видение вещей, заглянув за покров, герой понимает, что его собственный мир включен в бесконечную цепочку других миров. Поэтому необходимо подчиниться мировому духу, осознать себя частью более могущественного целого, которое, в свою очередь, может быть подчинено еще более грандиозной силе³. Мир должен обрести транспарентность, чтобы за ним открылась бесконечность Вселенной. Транспарентность, с точки зрения Шеербарта, должна быть присуща не только архитектурным материалам, но и чувствам и ощущениям одушевленных существ – это их способность прозревать миры за пределами собственного универсума.

Экфрасис, описывающий модель, имитацию, встречается в романе Шеербарта «Лезабендио» («Lesabendio», 1913). Роман повествует о жизни обитателей астероида Паллада. Палладиане увлечены архитектурным преображением ландшафта собственного астероида, причем каждый художник отстаивает свой художественный метод: Пека увлечен кристаллическими формами, резкими линиями, прямыми углами, Лабу использует лишь полукруглые, дугообразные формы, Нузе возводит маяки, а Манези разбивает сады. Художник-инженер Лезабендио (Леза) стремится объединить творческие усилия палладиан в осуществлении единого «простого плана», сконцентрировать их силы на строительстве гигантской стальной башни⁴. Башня должна прорвать световое облако, покрывающее планету, и позволить Леза подняться к другим астероидам и кометам и раскрыть тайну вселенской космической жизни. В романе Шеербарт несколько раз использует прием «la construction en abîme», геральдическую конструкцию (согласно переводу М. Ямпольского). Этот термин, дословно обозначающий «конструкция в виде пропасти», восходит к геральдике, где он обозначает повторение внутри герба идентичного герба в уменьшенном виде [18, с. 70 – 71]. Смысл использования уменьшенной модели, согласно Ямпольскому, заключается в переходе от предметности к репрезентации: «Тексты, действующие на основе удвоения, сопоставляют

³ Подробнее см. об астральной философии Шеербарта [11].

⁴ Характеризуя сюжет романа «Лезабендио», М.Б. Ямпольский, а вслед за ним и И.Е. Духан говорят о строительстве гигантской стеклянной башни-маяка. В действительности же в романе речь идет о постройке стальной сетчатой башни, обтянутой особыми транспарентными кожаными полотнищами, которые во множестве растут на поверхности астероида. Кроме того, башня не выполняет функции маяка, а, скорее, служит лестницей, по которой главный герой совершает восхождение за пределы атмосферы астероида. Следует отметить, что в финале романа, когда палладиане подвешивают на башне гигантский фонарь, она действительно становится похожей на маяк. Шеербарт употребляет при описании этой конструкции слово «Lichtturm», которое лишь напоминает слово «маяк» – «Leuchtturm». Очевидно, Шеербарту было важно связать башню с тематикой света, которая, в свою очередь, коррелирует в его произведениях с темой обновления зрения. Башня дарует палладианам возможность по-новому, то есть в новом свете, увидеть мироздание [3, с. 147; 5, с. 299].

по-разному закодированные фрагменты, несущие сходное сообщение и тем самым лишь усиливают ощущение самого факта присутствия кода, то есть наличие репрезентации» [18, с. 72]. В романе Шеербарта «Лезабендио» художники возводят в своих мастерских модели астероида, в точности повторяющие его ландшафт. Однако каждый из них украшает модель в соответствии с собственными архитектурными вкусами. После смерти художника Пека палладиане обнаруживают в его ателье точную художественную модель Северного кратера – именно его архитектурной застройкой был занят художник. Модель имитировала вращение астероида и даже воспроизводила светящееся облако, парящее над Палладой [19, S. 163]. Художник Лабу также высекает из камня модель астероида и придает внешнему ландшафту планеты неравномерные округлые формы [19, S. 171]. На фоне осуществленного проекта гигантской башни, автором которого стал Леза, неосуществленные проекты и модели действительно остаются в сфере чистой репрезентации. Экфрасис в данном случае, делающий своим объектом художественные модели астероида, подвергаящий его игровому удвоению, может интерпретироваться в контексте описанной выше космической философии Шеербарта. Мир, являющийся сферой обитания некоего существа, представляется не самодостаточным, а открытым другим мирам. По сути, он может выступать по отношению к ним моделью, уменьшенной имитацией, копией, свидетельствующей о существовании более реального и значительного оригинала. Экфрасические описания служат средством введения в текст подобных копий. Астероид Паллада не только сам имитирует нечто высшее, например, более могущественную планетную систему, но и распадается на череду моделей. В связи с обилием имитаций, удвоенный в текстах Шеербарта К. Руош указывает на значимость образа зеркала в произведениях писателя. В частности, он обращает внимание на эпизод романа «Лезабендио», в котором изображается, как зеркальная звезда, пролетающая мимо астероида, отражает всю планету с возведенной на ней башней [14, S. 77]. Таким образом, в финале романа палладиане наблюдают не только зеркальную имитацию собственного мира, но и воспринимают гигантскую стальную башню, архитектурное сооружение уже как своего рода экфрасис – не как реальную постройку, а как ее миметическое подобие.

Созерцание уменьшенных копий, моделей, становящихся объектом экфрасических описаний, будь то парящий земной шар в «Морском змее», картины разнообразных космических миров за портьерами в лаборатории звездочета из «Блеска мира» или архитектурно украшенные модели астероида Паллада, предоставляет персонажам роль зрителей в космическом театре, давая им не доступную прежде возможность охватить все мироздание целиком и осознать его структуру. Геральдическая конструкция становится не только композиционным приемом, наполняющим текст игрой подобий и отражений, взаимодействием диегетического и метадиегетического, но и принципом построения транспарентного мироздания. Шеербартовский экфрасис связан, как было сказано выше, с тягой писателя к визуализации концептов, к их репрезентации. Но одновременно он приводит к концептуализации зрения, стремясь перевести его из сферы видимого в сферу визионерского. Поэтому экфрасические описания художественных произведений нередко становятся у Шеербарта прологом к осмыслению устройства мироздания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Haag Bletter, R. Paul Scheerbarts Architekturphantasien / R. Haag Bletter // Bruno Taut 1880 – 1938. Ausstellung. – Berlin, 1980.
2. Pehnt, W. Die Erfindung der Geschichte. Aufsätze und Gespräche zur Architektur unseres Jahrhunderts / W. Pehnt. – München, 1989.
3. Ямпольский, М.Б. Наблюдатель. Очерки истории видения / М.Б. Ямпольский. – М., 2000.
4. Ямпольский, М.Б. Мифология стекла в новоевропейской культуре / М.Б. Ямпольский // Советское искусствознание. – 1988. – Вып. 24.
5. Духан, И.Н. Становление утопического пространства в архитектуре XX. века / И.Н. Духан // Россия-Германия: Культурные связи, искусство, литература в первой половине XX века. – М., 2000.
6. Вязова, Е. Утопия прозрачности / Е. Вязова // Пинакотека. – 2000. – №. 10–11.
7. Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002.
8. Франк, С. Заражение страстями или текстовая «наглядность»: Pathos и ekphrasis у Гоголя / С. Франк // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002.
9. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М., 1977.
10. Harke, E. Nachwort / E. Harke // Scheerbart P. Dichterische Hauptwerke. – Stuttgart, 1962.
11. Gemmingen, H.v. Paul Scheerbarts astrale Literatur / H.v. Gemmingen. – Frankfurt a. M., 1976.
12. Ebnet, K.-H. Einleitung / K.-H. Ebnet // Scheerbart P. Lesabendio. Ein Asteroidenroman. – Kehl, 1994.
13. Scheerbart, P. Dichterische Hauptwerke / P. Scheerbart. – Stuttgart, 1962.
14. Ruosch, C. Die phantastisch-surreale Welt im Werke Paul Scheerbarts / C. Ruosch. – Bern, 1970.

15. Ходель, Р. Экфрасис и демодализация высказывания / Р. Ходель // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002.
16. Ланн, Ж.-К. О разных аспектах экфрасиса у Велимира Хлебникова / Ж.-К. Ланн // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002.
17. Женетт, Ж. Об одном барочном повествовании / Ж. Женетт // Фигуры. Работы по поэтике. В 2 т. / Ж. Женетт. – М., 1998. – Т.1.
18. Ямпольский, М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М.Б. Ямпольский. – М., 1993.
19. Scheerbart, P. Lesabendio. Ein Asteroidenroman / P. Scheerbart. – Kehl, 1994

В.Д. Седельник (Москва, ИМЛИ РАН)

МАША КАЛЕКО И ПОЭЗИЯ НЕМЕЦКОЙ «НОВОЙ ДЕЛОВИТОСТИ»

Немецкую поэтессу Машу Калеко (Mascha Kaléko, 1907–1975) можно назвать знаменитой незнакомкой. Она была по-настоящему знаменита на рубеже 1920–1930-х годов, ее имя стояло в одном ряду и произносилось на одном дыхании с именами Курта Тухольского, Эриха Кестнера, Иохима Рингельнаца, Вальтера Меринга – поэтов сатирико-иронического склада, утвердивших свое место в немецкоязычной поэзии на волне так называемой «новой деловитости», которая пришла на смену не признававшим иронии и юмора экстатическим ламентациям экспрессионистов и не пользовавшимся особой популярностью у читателей языковым экспериментам дадаистов. Быстро добившись широкой известности, Маша Калеко столь же быстро по известной причине (приход к власти национал-социалистов) оказалась в почти полной изоляции, граничащей с забвением. В послевоенной Германии ее имя известно достаточно узкому кругу ценителей поэзии, в России же знакомо очень немногим, если вообще знакомо. Напрасно искать фамилию Калеко в именных указателях не только российских историй немецкой литературы, но даже и в немецких, например, в изданной в бывшей ГДР многотомной «Истории немецкой литературы». Интерес к ее творчеству стал понемногу возрождаться в Германии только ближе к концу XX века, когда начали переиздаваться ее книги и выходить исследования о ее жизненном и творческом пути.

Об этом пути долгое время было известно не так много еще и потому, что Машу Калеко отличали сдержанность и щепетильность в вопросах личной жизни. Она уничтожила почти все документы, касающиеся ее детства и юности, уничтожила переписку со своим вторым мужем, Хемьо Винавером, считая ее слишком интимной. Читателей, интересовавшихся ее биографией, она отсылала к своим стихам, представляющим не только развернутый комментарий к ее полной нелегких испытаний жизни, но и точную хронику своего времени.

Маша Калеко родилась в еврейской семье в маленьком городке (или местечке) Хжанув в восточной Галиции, на самом стыке двух великих империй – Российской и Австро-Венгерской (сегодня, городок, где она увидела свет, принадлежит Польше). Отцом ее был купец Фишел Энгель, матерью – домохозяйка Розалия Ауфен. Ей дали имя Голда Малка Ауфен, по фамилии матери, так как родители не регистрировали брак, а заключили его по иудейскому обряду – сказав «да» перед раввином. Отец ее был российским подданным, мать – гражданкой «Дунайской империи». Вероятно, именно подданство отца проявилось в том, что девочку стали называть Машей. В няньках у Маши были молодые жительницы Берлина (в семье говорили на немецком и идише), поэтому будущая поэтесса с детства усвоила берлинский диалект, что позже оказалось весьма кстати.

В годы Первой мировой войны семья переехала сначала в Марбург, а затем в Берлин. Там Маша окончила школу и начала работать машинисткой в бюро, перепечатывать деловые бумаги. А заодно и свои первые ученические стихи. В 1922 году родители официально оформили брак, и Маша Ауфен стала Машей Энгель. Привлекательная, бойкая на язык девушка посещает берлинские кафе, встречается с молодыми людьми. В 1926 году она познакомилась с филологом-гебраистом по имени Саул (Савл) Калеко, и спустя два года они поженились. Так Маша Энгель стала Машей Калеко. Она с головой окунается в кипень культурной жизни Берлина конца 1920-х годов, вращается в кругах берлинской богемы, встречается в знаменитом «Романском кафе» с Эльзой Ласкер-Шюлер, Эрихом Кестнером, Вальтером Мерингом и другими известными личностями. Среди посетителей этого заведения были также Иохим Рингельнац, Готфрид Бенн, Альфред Деблин, Эгон Эрвин Киш, Бертольд Брехт, Герман Кестен и другие. Маша Калеко быстро стала постоянным посетителем этого центра интеллектуальной элиты и вела себя там свободно, как равная среди равных. Вот свидетельство современника, журналиста Рудольфа Ленка: «Когда эта юная темпераментная дама появлялась в «Романском кафе» (...) и включалась в дискуссию, щеголяя своим берлинским диалектом, никому не удавалось ей противостоять. Мой друг Клабунд, как я позже слышал, то и дело пытался, успокаивающе жестикулируя руками, приглушить этот словесный поток, но удавалось это

одному только Курту Тухольскому» [1, S. 33]. Тогда же в газетах «Фоссише цайтунг» и «Берлинер таблатт» стали появляться ее стихи, сразу завоевавшие признание читателей. Она, что называется, попала в струю, когда широкое распространение получила так называемая "Gebrauchslirik", лирика для внутреннего употребления, вроде таблетки под язык, чтобы снять напряжение, смягчить стрессовое состояние. Калеко писала о повседневной жизни большого города, о страхах, заботах и надеждах «маленьких» людей, писала очень грустные и в то же время смешные, ироничные, густо одобренные берлинской шуткой стихи. Ее манеру отличали доверительная интонация, мягкий, снисходительный к человеческим слабостям смех, разговорный, чуть приземленный язык, начисто лишенный разного рода «поэтизмов» или возвышенной сентиментальности. От сентиментальности Машу Калеко, человека до крайности чувствительного и впечатлительного («Я ощущаю радость и страдание в тысячу раз глубже других и не знаю, проклятие это или благословение» [2, S. 72]) спасала ирония. Не чужда ее поэзия и сатирической язвительности, опять-таки смягченной грустной иронией. Но, главное, ее стихи лишены нарочитой двусмысленности, уловок и условностей герменевтического дискурса, они не требуют чтения между строк, особого интеллектуального напряжения, как, впрочем, и вся поэзия «новой деловитости», отмеченная тяготением к конкретности и ясности, желанием соответствовать установившемуся после военных и революционных потрясений новому, спокойному «стилю жизни». Ее лирика не вопрошает, не задает загадок; она отвечает на вопросы, которые ставит перед читателем сама жизнь. «Многим стихам Калеко свойственны одновременно непритязательность и совершенство, простота и отточенность» [3, S. 12]. Видимо, в этой сознательной незамысленности кроется причина снисходительного отношения к лирике Калеко со стороны «высокобой» критики и «серьезного» литературоведения. В ее стихах нечего истолковывать, анализировать, они говорят сами за себя. Зато читатели находили в них отражение собственных мыслей, чувств и чаяний. Вот, например, отмеченное острой наблюдательностью «семейное» стихотворение «На следующее утро» («Der nächste Morgen»):

Wir wachten auf. Die Sonne schien nur spärlich
Durch schmale Ritzen grauer Jalousien.
Du gähntest tief. Und ich gestehe ehrlich:
Es klang nicht schön. – Mir schien es jetzt erklärlich,
Dass Eheleute nicht in Liebe glühen.
(...)
Ich zog mich an. Du prüftest meine Beine.
Es roch nach längst getrunkenem Kaffee.
Ich ging zur Tür. Mein Dienst began um neune.
Mir ahnte viel – doch sagt ich nur das Eine:
«Nun ist es höchste Zeit! Ich geh...»

(Мы проснулись. Солнечные лучи едва пробивались сквозь узкие щели серых жалюзи. Ты громко зевнул. Признаюсь честно: это звучало некрасиво. И мне стало ясно, что супружеская жизнь не согрета любовью. (...)) Я оделась. Ты внимательно оглядел мои ноги. Пахло давно выпитым кофе. Я подошла к двери. Моя работа начиналась в девять. Я многое поняла, но всего лишь сказала: "Ну, мне пора! Я ухожу..."»).

Заполучить такие, отражавшие настроения многих, стихи хотели многие газеты. Маша Калеко становилась все популярнее. Создавалось впечатление, что стихи, подобные приведенным выше, пишет зрелая женщина. Когда Калеко впервые появилась в редакции «Фоссише цайтунг», главный редактор удивленно протянул: «Да-а-а... а вы, оказывается, еще ужасно молоды. Скажите, это действительно вы?». Но стихотворение «На следующее утро» не могло возникнуть просто так, в нем нашел отражение не совсем удачный опыт личной жизни поэтессы. Жизнь с Савлом Калеко складывалась не лучшим образом. Молодой ученый страстно любил свою жену и готов был простить ей все, даже измены. Неудивительно, что Маша воспользовалась таким великодушием, и вскоре у нее родился ребенок от другого мужчины, музыканта Хемьо Винавера, родился, когда прежняя семья формально еще не распалась. Но вскоре распалась, и Маша – теперь уже Калеко-Винавер, когда над семьей нависла опасность, вместе с новым мужем и ребенком успела в последний момент спастись от нацистов бегством через Францию в Америку.

А пока ее популярность стремительно нарастала. Ее стихи печатались уже не только в берлинских газетах, но рассылались в газеты и журналы по всей Германии (и не только – также в немецкоязычные газеты Праги и Вены). Ее своеобразная (смех сквозь слезы) лирика вызывала восхищение у многих признанных мастеров слова. Герман Гессе писал о «ранней утрате иллюзий и тайном отчаянии» поэтессы. Он же первым указал на глубинное родство ее лирики с поэзией Генриха Гейне и на ее «немодерность», что он вовсе не считал большим недостатком. В напечатанной в шведском журнале «Bonniers Litterärs Magasin» рецензии на первый сборник Калеко – «Книжку лирических стенограмм» («Das lyrische Stenogrammheft. Verse vom Alltag») он писал: «Эта поэзия – характерная для литературы большого города

смесь сентиментальности и дерзости, насмешливый, полный самоиронии вид лирики, игривый и свое-нравный, идущий напрямик от Генриха Гейне, вид не часто встречающийся в немецкой поэзии новейшего времени и почти исчезнувший сегодня, после изгнания евреев» [3, S. 89].

Томас Манн любил ее «веселую меланхолию». Альфред Польгар «отдал свою любовь ее печальным стихам». К поклонникам ее таланта причислял себя Альберт Эйнштейн. С большим уважением относился к ее поэзии Мартин Хайдеггер – вероятно, потому, что ее искренние, глубоко прочувствованные стихи затрагивали глубинные, экзистенциальные проблемы человеческого бытия: «Из ваших "стенограмм" видно: вы знаете все, что дано знать смертным». [3, S. 236].

Названный выше первый сборник стихотворений Маши Калеко вышел в издательстве Эрнста Ровольта в роковом для Германии и Европы 1933 году. Вышел довольно большим для книг такого рода тиражом и хорошо раскупался. Критика, характеризуя новое имя, отмечала сходство лирики Калеко с поэзией «новых деловитых», прежде всего Кестнера, Тухольского и В. Меринга. Но не оставались без внимания и отличия. В упомянутой рецензии Гессе прочитывается легкий укор, касающийся не только Маши Калеко, по поводу угасания в Германии политически активной литературы. В лирике Калеко, за редкими исключениями, и впрямь нет свойственной вышеназванным авторам политической остроты. Критик И. Веллерсхоф отмечала: «В сравнении с другими писателями, разрабатывающими, как и она, тему повседневной жизни мелких служащих, у Маши Калеко чувствуется особая близость к своим персонажам. У нее взгляд жертвы, она пишет непосредственно из перспективы маленького человека и тем самым выступает от имени слоя общества, не имеющего возможности дать выход своим чувствам» [3, S. 27 – 28]. Кроме того, бросается в глаза своеобычность поэтического языка Калеко: обильное, более частое, чем у других поэтов такого же склада, использование пословиц, поговорок, крылатых слов и устойчивых словосочетаний (этот аспект детальнейшим образом исследован в цитируемой монографии А. Нольте). Она прибегает к традиционному образному языку, слегка модифицируя его, на раннем, **берлинском** (1918–1938) этапе в ироническом ключе, на более позднем, **нью-йоркском** – в сатирическом, и в заключительный, **иерусалимский** период творчества – в скептическом плане. Но для каждого из этих трех периодов характерна свойственная поэзии «новой деловитости» точность, лапидарность, ясность и образная наглядность языка.

Сама Маша Калеко нигде не говорит о своей принадлежности к литературе «новой деловитости». Она лишь дистанцируется от словесности модернистского, авангардистского направления, как в стихотворении «Не модернист» («Kein Neutöner»):

Ich singe, wie ein Vogel singt,
beziehungsweise sänge,
lebt er wie ich, vom Lärm umringt,
ein Fremder in der Menge.

Gehöre keiner Schule an
und keiner neuen Richtung,
bin nur ein armer Grossstadtspatz
im Wald der deutschen Dichtung.

Weiss Gott, ich bin ganz unmodern,
ich schäme mich zuschanden:
Zwar liest man meine Verse gern,
doch werden sie – verstanden!

(«Я пою, как поет птица, или пела бы, будь она, как я, чужая в шумной толпе. Я не принадлежу ни к одной школе или новому направлению, я всего лишь бедный городской воробышек в роще немецкой поэзии. Видит Бог, я совершенно несовременна, чего ужасно стыжусь: да, мои стихи охотно читают, но их к тому же – и понимают!»)

Правда, позже, уже после войны, она попыталась определить свое место в литературе, но в названном ею ряду присутствуют поэты и прозаики не только немецкие, и не только принадлежащие к «новой деловитости», как Тухольский. Во время плавания в 1955 году из Америки в Европу она написала большое стихотворение «Германия. Детская сказка» – иронический парафраз знаменитой гейневской «Зимней сказки». Там она с гордостью говорит о своем родстве с поэзией Гейне, но не ставит себя в один ряд с классиком, а относит к «лучшим поэтам после него»:

Der Lump ist bescheiden: Ich sag es mit Stolz,
Dass von Urvater Heine ich stamme,
Wie Tucholsky und Mann, Giraudoux und Verlaine –
Wir lieben Licht und Flamme.

... Auch ich bin "ein deutscher Dichter,
Bekannt im deutschen Land",
Und nennt man die zweitbesten Namen,
So wird auch der meine genannt.

(«Негодяй скромничает, я же гордо заявляю, что происхожу от праотца Гейне, как Тухольский и Манн, Жироду и Верлен, мы любим свет и пламя... Я тоже "поэт немецкий, известный в немецкой стране", называя лучших – после Гейне – поэтов, вспомнят и обо мне»).

В первые годы нацистского режима Калеко пока не чувствует для себя особой опасности, хотя видит, как нарастают репрессии коричневорубашечников, особенно против евреев. Не зря же сборник завершает стихотворение «Господские дома», которое заканчивается пророческой строфой:

Einst hatte man noch manikürte Hände
Und einen Ruf. Doch das ist lange her.
Seit Neujahr grüsst selbst der Portier nich mehr.
Das ist das Ende...

(«Когда-то они делали себе маникюр и имели репутацию. Но все это давно миновало. С Нового года с ними не здороваются даже портье. Это конец...»)

Она продолжает писать и печататься, но держится настороже и внимательно наблюдает за происходящим. Ей не хочется расставаться с Берлином, ставшим для нее второй родиной, со своими читателями, с более или менее благополучным существованием. Она даже пытается помочь своим коллегам. Вальтер Меринг вспоминает, как Маша Калеко спасла его от ареста. В одном из кафе должно было состояться выступление поэта-кабаретиста. Когда Меринг появился, к нему подошла Калеко: «Меринг, вы должны немедленно скрыться. Наверху вас ждут полицейские со свастикой на рукавах. У них приказ вас арестовать!». Неизвестно, откуда Калеко узнала о грозящей поэту опасности, но Меринг в тот же день покинул Германию – и спасся. А вот Карл Осецкий, тоже предупрежденный, замешкался – и погиб.

В 1934 году в том же издательстве выходит вторая книга Калеко «Маленькая хрестоматия для взрослых. Стихи и проза» («Kleines Lesebuch für Grosse. Gereimtes und Ungereimtes»). Критические интонации в ней заметно приглушены, поэтесса пишет теперь больше о вечном, чем о повседневном, опасаясь, очевидно, что преследования коснутся и ее. Иначе и быть не могло. В 1935 году ее книги были запрещены, изъяты из библиотек. Эмиграция стала неизбежной. Двадцать лет Маша Калеко прожила в Нью-Йорке, почти в полной безвестности как поэт, хотя продолжала писать в ящик письменного стола. В ее архиве сохранились законченные и незавершенные тексты в самых разных жанрах: стихотворения, рецензии, репортажи, истории для детей, оперные либретто, сказки, тексты для мюзиклов, наброски радиопьес. Поэтессе почти ничего не удавалось напечатать: ее поэзия была полна ностальгии по Берлину, а немецкоязычные издания в США призывали иммигрантов к забвению прошлого и полной американизации. Но Калеко так и не стала американкой. Ей удалось организовать всего одну встречу с читателями (1940), на которой присутствовала Эрика Манн. И все же в стихах, написанных в эмиграции во время войны и в первые послевоенные годы, Калеко не теряет надежды с помощью иронии, сатиры, разоблачительной критики подвигнуть соотечественников к раздумьям, к переосмыслению представлений о произошедшем. Она предостерегает от скорой забывчивости, от вытеснения памяти о недавнем прошлом. Она по-прежнему использует пословицы, поговорки и устойчивые словосочетания, но уже в ироническом, а чаще сатирическом, издевательском ключе:

Lasst uns was gestern war vergessen!
– Die Seelenqualen und das Blut.
In Dachau rauchen keine Essen,
Der Mensch ist gut.

(«Забудем о том, что было вчера! – О душевных муках и крови. В Дахау уже не дымят трубы. Человек добр»).

Только в 1945 году она сумела издать в Америке небольшим тиражом сборник «Стихотворений для современников» («Verse für Zeitgenossen»), в которых сильны мотивы подавленности и разочарования, а чистая лирика соседствует с сатирой. Каждое стихотворение сборника, по признанию самой Маши Калеко, напоминает голову Януса: «то, что было, настраивает нас на лирический лад, то, что есть, большей частью на сатирический». В стихах преобладает тема осени, увядания, умирания. Поэтесса жалуется, что из-за трудностей жизни в эмиграции она многое не успела сказать, а то, что сказала, не дошло до читателя, упало в пустоту:

Was wird am Ende von mir bleiben?
 – Drei schmale Bändchen und ein einzig Kind.
 Der Rest? Es lohnt sich kaum, es aufzuschreiben.
 Was ich zu sagen hab, sag ich dem Wind.

(«Что в конечном счете останется от меня? Три тоненьких томика и единственный ребенок. Остальное не стоит и перечислять. Все, что я хочу сказать, я говорю на ветер»).

Результатом поездки в Европу стало переиздание «Книжки лирических стенограмм» (1951), имевшее огромный успех (одно из первых мест в списке бестселлеров, наряду со сборником стихотворений Гёте). Издательство Ровольта решает опубликовать вышедшую в Америке книжку «Стихотворения для современников». Однако новый издательский редактор Вольфганг Вайраух выдвигает целый ряд замечаний, касающихся вопросов стихосложения, прежде всего слишком свободной, по его мнению, рифмовки. Калеко не принимает упреков, отвечает пространным письмом, в котором, по существу, отчитывает своего оппонента за мелочное буквоедство и заодно излагает свое понимание «потребительской лирики». Она ссылается на Гейне, Брехта, Рингельнаца, Ведекinda, часто использовавших неточную рифму. «К этого рода лирике (*Gebrauchslыrik* – В. С.) нельзя подходить с мелочными придирками и убийственной серьезностью, это касается и стихотворений МК. – Мои стихотворения тоже очень редко обретаются в так называемых высоких лирических сферах, они бесчинствуют по-преимуществу в, скажем так, низинных местах повседневного разговорного языка, они ближе к эмоциональной народной песне и сатирической балаганной песенке, чем к помпезному идеалу классического искусства, которое мерещится многочисленным эпигонам Рильке и "также Георге..."» [3, s. 232].

В 1958 году книжка вышла в свет. И снова – успех. О Маше Калеко снова заговорили в (Западной) Германии. На ее книги пишут хвалебные рецензии, ей устраивают встречи с читателями. В 1959 году Академия искусств включает ее в список кандидатов на получение престижной премии имени Фонтане. Но Калеко отзывает свою кандидатуру, узнав, что один из членов жюри был эсэсовцем. После этого шага ей пришлось отказаться от мысли вернуться в Германию. Книги ее издавались (или переиздавались) все реже, отзывы становились скуднее и сдержаннее. Она остро ощущала свою бездомность. «Я родиной своей любовь избрала».

В 1960 году Маша Калеко с мужем, известным исследователем еврейской религиозной музыки, и только ради того, чтобы он мог закончить труд своей жизни, перебралась в Иерусалим. Тогда это была литературная провинция, и изоляция поэтессы стала еще полнее. Жизнь в Израиле она воспринимала как вторую эмиграцию. Раз в год она приезжала в Европу, встречалась со своими читателями, круг которых заметно сузился, издавала (крохотными тиражами) новые сборники своих стихов¹, мечтала вернуться в город своей юности – Берлин. Смерть застала ее, потерявшую сына и мужа, в Цюрихе, где она и похоронена в 1975 году.

Примечательно, что стилистика ее поэзии и в эмиграции осталась практически неизменной, сохраняя верность парадигматике «новой деловитости». Это по-прежнему смесь легкой сатиры, мягкого юмора и меланхолии. Вот только меланхолия с годами становилась все глубже, доходя временами до глубокой резиньяции. Бросающаяся в глаза примета позднего творчества Калеко – изменившееся отношение к народной мудрости, аккумулированной в пословицах и поговорках. Теперь эту «мудрость» она «берет под прицел, подвергает вездливому осмыслению, очуждает, превращает в свою противоположность, тем самым пытаюсь, видимо, обнажить ложное, вводящее в заблуждение содержание некоторых из этих фраз» [3, S. 246]. Она выворачивает их наизнанку, показывает их противоречивость и неоднозначность. Под ее пером возникают своего рода «анти-пословицы» и «анти-поговорки». Выражение «*Redensarten*» (обороты речи) она превращает в «*Redensunarten*», что можно перевести как «речевые несообразности», а недоверие к заемной мудрости в ее позднем творчестве оборачивается утратой веры в слово: «В начале было молчание... Речь – это только шум» [3, S. 249]. В конце земного бытия неутомимая искательница смысла жизни пытается, подобно дадаистам, вывести этот смысл из бессмыслицы (*Sinn aus Unsinn*).

На поэтические сборники Маши Калеко я случайно набрел, роюсь в каталогах Библиотеки иностранной литературы в самом начале 1970-х годов или даже чуть раньше. Ее поэзия увлекла меня, я даже перевел несколько шуточных миниатюр. Уже тогда мне была ясна значительность фигуры Маши Калеко для немецкой поэзии. Я не понимал (да и сейчас не понимаю), почему профессиональные поэты-переводчики прошли мимо ее наследия. Там они могли бы найти не только массу «ума холодных наблюдений», но и уйму «сердца горестных замет». Может, именно поэтому я беру на себя смелость познакомить читателей с ее миниатюрами шуточного и сатирического характера.

¹ Der Papagei, die Mamagei und andere komische Tiere. Ein Versbuch für verspielte Kinder sämtlicher Jahrgänge. Hannover. 1961; Verse in Dur und Moll. Olten und Freiburg in Breisgau, 1967; Das himmelgraue Poesiealbum der Mascha Kaléko. Berlin, 1968; Wie's auf dem Mond zugeht und andere Verse. Berlin, 1971; Hat alles seine zwei Schattenseiten. Sinn- und Unsinngedichte. Düsseldorf, 1973 u.a.

Первые семь взяты из сборника «Забавные портреты животных. Для расшалившихся детей всех возрастов» (1961), остальные напечатаны в книжке «Стихотворения и эпиграммы из литературного наследия» («In meinen Träumen läutet es Sturm. Gedichte und Epigramme aus dem Nachlass». München, 1977).

ФЛАМИНГО

На жарком пляже в Сан Доминго
я как-то встретила фламинго.
Что ж далеко так ищем их мы?
А очень просто: из-за рифмы.

МЕСЬЕ ПИНГВИН

В далекой Арктике пингвин
живет среди снегов и льдин.
Себя зовет он не по-русски,
а пэнгуэн на лад французский.
Он, видно, щеголь и чудак:
с утра напялил черный фрак.

КРОКОДИЛЕММА

В витрине модной крокодил
лил слезы, вспоминая Нил,
Проходим корчил рожи.
Напрасно! Был в Египте он
для дамской сумочки рожден
из крокодилей кожи.

КАКАДУ

Один влюбленный какаду
уже на первом randevu
шептал растрепанной подружке:
«Ах, какадуся! Какадушка!»
Она, толкнув его в бочок:
в ответ: «Мой какадурачок!»
Сошлись. Решили. Поженились.
То какадулись, то мирились.
Глядь, вышел из какадуэта
пока квартет к исходу лета.

БЛОХА

Сноха блоха умеет жить,
ей просто некогда тужить.
Всегда в пути, всегда в аферах,
вращается все в высших сферах,
как всякий дельный прохиндей,
и жалит, жалит нас, людей...

Вы на нее управы не найдете –
Ее прославил сам великий Гёте.

ШАКАЛ

В долине горестей шакал
чуть ночь шлифует свой вокал –
и вой несется издалёка:
«Мне одиноко... одино-о-ко».

Но вот шакалку встретил летом,
И что ж? Теперь скулят дуэтом,
несутся вопли издалёка:
«Я одинок... Я одино-о-ка!»

КЕНГУРУ

У кенгуру, известно всем,
с жильем и вправду нет проблем.
Малыш на свет явился снова?
У них уж детская готова.

ТРЕТЬЯ ВЕЩЬ

Чтоб в мире музыка звучала,
три вещи надобны. Сначала
мелодия, к ней такта стук –
и чтобы тишина вокруг.

МЕНЬШЕЕ ИЗ ЗОЛ

Коль в сердце ненависти ком
тебе мешает жить,
ты ненависть в себе самом
сперва возненавидь.

СЛАВА

Что слава? Прошумевший ветер.
Венок, что высохнет потом,
Чек, выданный на этом свете,
а деньги получать – на *том*..

ВРАГИ

Кричишь: «Замучили враги,
они и тут, и там».
Неправда, враг всего один,
и этот враг – ты сам.

ПОЗАРЕЗ

Нам нужен только остров,
плеск моря, синь небес,
и только спутник жизни,
но этот – позарез.

БЛАГИЕ НАМЕРЕНИЯ

«Завтра, – твержу я, – завтра,
ну, послезавтра». Но вот
к финишу жизнь подходит,
а завтра не настает.

ЛИТЕРАТУРА

1. Rosenkranz, J. Mascha Kaleko. Biographie / J. Rosenkranz. – München, 2007.
2. Zoch-Westphal, G. Aus den sechs Leben der Mascha Kaleko / G. Zoch-Westphal. – Berlin, 1987.
3. Nolte, A. «Mir ist zuweilen so, als ob das Herz in mir zerbrach». Leben und Werk Mascha Kalékos im Spiegel ihrer sprichwörtlichen Dichtung / A. Nolte. – Bern, 2003.

Е.А. Зачевский (Санкт-Петербург, СПбГПУ)

ПОЭТ КАК ИНДИКАТОР ДУХОВНОГО СОСТОЯНИЯ ВРЕМЕНИ ТВОРЧЕСТВО ВОЛЬФГАНГА БЭХЛЕРА КОНЦА 50-Х – НАЧАЛА 60-Х ГОДОВ

В истории немецкой литературы второй половины XX века Вольфганг Бэхлер (1925–2007) занимает особое место. Его голос, не отличающийся особой громкостью, тем не менее, явственно слышен в поэтическом многоголосье страны и служит своеобразным показателем того, как творческая личность ощущает подвижки времени, не осознавая порой еще сути надвигающихся перемен. Поэзия Бэхлера примечательна еще и тем, как часто обманчива бывает некая поэтическая безмятежность, оказывающаяся на поверку защитным покровом, под которым скрываются и горе, и гнев, и вызов.

В. Бэхлер принадлежит к числу основателей «группы 47» – литературного объединения, знаменитого как своими выдающимися авторами, так и своими политическими акциями. В этой связи молодой поэт, чье творчество отмечено символистско-экспрессионистской патетикой, перемежавшейся с натур-философской проникновенностью в духе В. Лемана, казалось бы, не очень вписывался в круг тем и настроений «группы 47». Тем не менее, оставаясь в пределах традиционной лирики, Бэхлер умел придать традиционным формам новую интонацию, гражданский пафос. Его знаменитое стихотворение «Земля дрожит», вошедшее наравне с «Инвентарной описью» Г. Айха во многие поэтические антологии, сочетало в себе наряду с обличительными инвективами против фашизма и войны свежесть лирического миро-восприятия. Оставаясь в окружении жестоких реалий послевоенного времени, поэт незаметно менял угол зрения, находя жизнеутверждающую посылку. И хотя «земля еще дрожит под сапогами» и «в наших снах еще часто оживает прошлое», но «на холмах, усеянных торчащими крестами, уже зреет сочное и терпкое вино» [1, S. 74]. Даже такое стихотворение как «По наклонной в ничто», отмеченное сюрреалистическими интонациями, содержало в себе столь безмерное ощущение свободы, что поэт воспринимает все происходящее с ним как нечто ирреальное, но ирреальность эта не трансцендентальность мистического свойства, а предельное выражение нахлынувших чувств от обретенной свободы.

О стихах Бэхлера с восхищением отзывались такие популярные авторы как Г. Бенн, Т. Манн, П. Хухель и Б. Брехт. Все, что называется, тянули его в свою сторону, предлагая сотрудничество в солидных журналах и издательствах. Загадка столь необычной любви к творчеству Бэхлера кроется в его умении передать общественное через призму личного, «оставаясь при этом между фронтами». Жажда жизни и неуверенность в себе, стремление познать новую жизнь и груз прошлого, сдерживающий эти порывы, – весь этот комплекс переживаний отразился в лирике Бэхлера в полной мере в образах довольно знакомых (отсюда, вероятно, и благорасположение Г. Бенна), но лишенных как безоглядной внутренней самопогруженности, так и плакатной публицистичности. Бэхлер создает свой мир, дистанцируясь от реальной действительности напрямую, но пользуясь всеми ее реалиями. Не связанный какими-либо условиями партийного или иного свойства, находясь «между всех стульев», он исследует эту действительность как бы в безвоздушном пространстве, достигая тем самым стерильности проведения эксперимента. Поэта совершенно не волнует реакция окружающих по поводу его экспериментов. По словам Бэхлера, стихотворение «возникает из соотношения напряжений между субъектом и объектом, внешним и внутренним миром, сознанием и подсознанием, я и ты, это диалог, коммуникация, противоречие и его разрешение, отражение и возвращение. Оно (стихотворение. – Е. З.) старается привести в хаотическое состояние порядок и форму, втянуть опорные пункты и шлюзы в водоворот отчаяния и депрессии, оказывать сопротивление страданиям и неуверенности в завтрашнем дне, апатии и непостоянству, старается заключить действительность в слово, "оговорить" ее посредством обращения и высказывания... пытается обрести твердую почву под ногами, держаться и защищаться. Это необходимо в той мере, в какой возникает нужда, когда случившееся превращается в познание, беспокойство – в покой сформировавшегося, самораздвоенность и отчужденность ликвидируются, когда чувственное созерцание можно трансцендировать в иносказание. Для меня это единственный путь к ощущению мгновения счастья и освобождения, к порядку и разрешению проблем, создающих свободу. Если это стихотворение может открыть подобное другим, значит, оно выполнит свое назначение» [2, S. 3].

Однако определенная безмятежность экспериментатора постоянно осложнялась внешними событиями, и Бэхлер, как настоящий поэт, не мог не реагировать на них. Начало 1950-х годов характеризуется нарастанием противостояния между Западом и Востоком, война в Корее грозит перерасти в третью мировую войну. И в творчестве поэта возникают мотивы надвигающейся опасности, непрочности человеческого существования и одновременно напоминание об угрозе повторения недавнего прошлого, что нашло свое отражение в стихотворении «Ночи 1951 года», посвященном войне в Корее. Не случайно текст стихотворения перемежается вставками из нацистского марша: «Вот уже третью ночь // я бодрствую // и сегодня я знаю, // мертвые тоже не спят // *Вы слышите, как поют моторы: // вперед, на врага! // Вы слышите, как звучит в ушах: // вперед на врага?* // Шесть лет тому назад // здесь прошла война // Вот уже

восемь месяцев // война продолжается // там // ... Каждый выстрел убивает, // даже если он ни в кого не попадает // В совесть мира // он попадает всегда // В самом глубоком склепе // мертвые не спят и прислушиваются // Они еще слышат, как шумят потоки // сквозь землю, сквозь тела, сквозь воздух» [3, S. 118 – 119].

Это состояние беспокойства выражается даже в таком, казалось бы, далеком от настроений времени стихотворении как «Плод»: «Вчера я сорвал // с неба луну // и положил ее на яблоки // Печалью и светом населенная, // она двигалась тихо // Я ее расколол // От ночного пиршества лежали // на голубом блюде остатки // потухшего золота // и следы ожогов на ладони // Отблеск ее метался еще по стенам, // рисуя прожилки на дереве» [4, S. 119 – 120].

В связи с возрождением в ФРГ в 50-х годах духа реваншизма и милитаризма, а также оживления деятельности бывших нацистов, Бэхлер эмигрирует во Францию, где он пробыл до 1966 года. В своем письме Г.В. Рихтеру, пригласившему его в 1959 году принять участие во встрече «группы 47» в Эльмау, Бэхлер, воодушевленный тем, что его еще помнят, писал: «Я давно уже отказался от моих планов вернуться на родину, в рейх Аденауэра. До тех пор, пока пятая французская республика, благодаря ее министру культуры или государственному секретарю по делам университетов, финансирует философские конгрессы с участием марксистов и даже коммунистических философов вроде Блоха, и позволяет Сартру проводить анализы ее собственной гибели, а Блоху говорить об этом, мне кажется, что свобода духа, даже при де Голле, по меньшей мере, пока в кабинете министров остается Мальро, будет более обеспеченной, чем в полудемократической Федеративной республике, которая ни одного из своих эмигрантов, во всяком случае, еще ни одного великого из них, не почтила национальной премией, как это недавно сделал государственный секретарь по вопросам литературы и искусства в министерстве Мальро по отношению к Сен Жон Персу, которого Петэн по желанию Гитлера лишил гражданства, что сделало наше государство по отношению к Манну, Брехту и Блоху...» [5, S. 293].

Отсюда не следует, что Бэхлер был сторонником идей коммунизма (достаточно вспомнить его гневное стихотворение «Воспоминания о Будапеште», посвященное подавлению венгерского восстания в 1956 году). Бэхлер не то, чтобы метался в партийных круговертях, но все время находился в состоянии поиска, о чем рассказал в автобиографическом наброске «Между двух стульев»: «До того, как я осел во Франции, я часто... менял города и страны, газеты и радиостанции, для которых я писал. Я также ознакомился, не доверяя пропаганде обеих сторон, с тем, что происходит за «железным занавесом», получив сначала приглашение от Петера Хухеля и Штефана Хермлина, затем также плененный Брехтом, Блохом и Лукачем, и разочаровался в той действительности, которая так сильно контрастировала с их идеями. Я вел блуждающий образ жизни, часто переезжая с места на место, непостоянный обитатель однокомнатных квартир, странник между двумя мирами, публицист, сидящий между двух стульев, ругаемый или хвалимый то на Востоке, то на Западе, социалист без членского билета, немец без Германии, поэт без читателей, неусидчивый рассказчик, плохо оплачиваемый рецензент книг, не обладающий способностью к концентрации быстро и с удовольствием много читать, радиный автор, не обладающий радиной радиацией... левша, для которого писание правой рукой еще с первого класса народной школы было очень тяжелым делом, короче, непригодный, несолидный, беспорядочный человек» [3, S. 2]. А если еще короче – «безродный левый», как называли таких людей почтенные люди консервативного толка.

Пребывание во Франции, общение с широким кругом либеральной французской интеллигенции сказались на поэтическом настроении стихов Бэхлера, в них более отчетливо стала звучать современная тематика, рассматриваемая критически, на грани вызова. К. Кролов, оказавший большое влияние на творчество поэта, объясняет наступательные интенции в его творчестве конца 50-х годов «приглушенной растерянностью» [6, S. 426]. Да, наверное, нечто подобное присутствует в поэзии Бэхлера этих лет. Стихотворение «Белая ночь», прочитанное на встрече в Эльмау и получившее очень высокую оценку критики, посчитавшей, что в нем «в уточенной форме проявились все возможности этого поэта» [7], можно рассматривать в подобном ключе:

С луной я никак
не могу придти к согласию.
Листок солнца
сжигает мою руку.
Я сорвал его с ветки
и вижу, как он истекает кровью
и желтая смола
каплет из ран.
Я слишком широко
натянул солнечный луч
и улетел в темноту,
когда он обратно
в рассвет прынул.

Никогда
я не ощущал вращение
земли
столь головокружительным,
как в эти секунды,
минуты, часы.

В могилы
ночей унесенный,
я вижу только еще
половину твоего лица,
mi-fleur, mi-bête,
полуцветок, полужверь
и больше ничего от того,
Что захвачено смолой.
С луной я никак
не могу придти к согласию.
Вороны из мести
окрасили розы в
черный цвет [8, S. 116].

Но вот «Баллада о бессонных ночах» не оставляет никаких сомнений в том, что здесь если и есть ощущение некоей растерянности, то уж совсем не приглушенной, а полной ужаса и негодования, хотя первые строки этого стихотворения могут показаться обычным сюрреалистическим мировосприятием без каких-либо отсылок к актуальным проблемам времени. Этот компактный сюрреалистический посыл нужен Бэхлеру для того, чтобы создать определенный психологический фон для последующих картин надвигающейся опасности возрождения в Западной Германии милитаризма, неонацизма. Примечательно, что в этой балладе сказывается влияние знаменитой «Фуги смерти» П. Целана, ибо здесь явственно проследывается музыкальный характер построения поэтического текста с повторами тех или иных строк в сочетании с другими, но уже в ином смысловом окружении. Для того чтобы получить более полное представление о смене творческих ориентиров в поэзии Бэхлера в конце 50-х годов, я решил, несмотря на значительный размер этой баллады, представить ее полностью, тем более что, как это ни странно, имеющиеся переводы стихов поэта на русский язык, имеют тенденцию как раз затушевывать политическую составляющую его стихов данного периода:

Улицы бессонницы
освещены глазами птиц.
С карнизов и деревьев льют дождем
кошки. Они пожирают свет.
Занавеска выткана насекомыми.
Падая, она разделяет картины.
На меня прыгает собака.
Вода в канавах стоит высоко
и коровы мрачно таращатся на меня.
Крылья мельниц колют облака.
Вороной выбивает копытом искры из асфальта.
Взлетают петухи.
Петухи норовят выклевать мне глаза.
Небо полностью увешано пчелами.

На улицах бессонницы
летают стрелы и галька,
сжимаются кулаки,
натягиваются рогатки.
Виннету общипывает перья ворон.
На пыточном столбе кричит мой брат.
Его бледное лицо становится зеленым.
Хохот врезается в плоть.
Темно-серо вздрагивает узор выдры.
Кустарник покрыт кровавыми шипами
и на перекрестке ожидает учитель,
бледный, с отцовской палкой в руках.

На улицах бессонницы
с грохотом раздается походный шаг коричневых.

Фанфары ревут и барабаны лают.
 Ремни хлещут по спинам рабочих.
 У креста кровавый крюк.
 На заднем дворе кричит какой-то еврей.
 Его бледное лицо становится зеленым.
 Серебристо-серо вздрагивает узор
 рун на черной ткани.
 Выстрел выбивает огонь из асфальта,
 люди падают на него,
 летят камни, разбиваются окна,
 горит храм.
 Занавеси сорваны.

На улицах бессонницы
 сапоги топчут куклы,
 танки давят шарики.
 Луна дрожит под ветром сирен.
 У звезд есть моторы.
 Они обрушиваются сквозь облака, рыдающие в голос.
 Горшки с цветами разбиваются вдребезги.
 Песчаные крепости и карточные домики
 падают в дымящиеся кратеры
 и в подвалах плачут матери.
 Пожары затмевают луну.

На улицах бессонницы
 растут казармы, двери открыты.
 Люди шагают туда,
 черви выползают оттуда.
 На бойне ревет скотина.
 Собака прыгает на меня.
 У кустарника шипы колючей проволоки.
 Зрочки пистолетов уставились на меня.
 Серебристо-серо вздрагивает узор выдры.
 Вода в канавах стоит высоко.
 Над ними покачиваются носилки,
 с них сбрасывают тела.
 вода стоит по горло.
 Петухи норовят выклевать мне глаза.
 Небо полностью увешано пчелами.

Улицы бессонницы
 пересекают аллеи повешенных,
 где кто-то машет белой перчаткой,
 железный крест на груди,
 вокруг шеи какая-то тень,
 над тенью – шлем.
 Его звезды колют,
 его вороной лягается,
 его вороны долбят клювом мясо,
 его кошки жрут ворон.
 Цветы падают в кровь.
 Тела падают, как листья.
 Только хрип умирающих остается
 висеть на ветвях,
 весной, осенью.
 Хрип этот не может задушить никакая зима.

На улицах бессонницы
 вырастают грибы,
 ползают гусеницы и толпы улиток,
 слышно как растет буйная трава.
 Женщина в черном одеянии
 хлещет по чертополоху и розам
 отцовской палкой.
 Лицо закрыто вуалью,
 вуаль порвана.

Из-под черного платка
высовывается белая рука,
она обрывает верхушки роз.
Крылья мельниц колотят облака,
поднимают пыль
над полями, заросшими маком.

На улицах бессонницы
ты встречаешь меня.
Твои волосы кажутся светлыми в темноте.
В чащобах снов наяву
висят твоё пальто, твоё платье.
Полный вопрошающего страха,
твой взгляд опускается
на костлявые плечи,
на детские груди,
на белые колени твоих ног.
Твоя улыбка расплывается дрожащими кругами,
как вода, в которую бросили камень.

Петухи норовят выклевать мне глаза.
Темно-серо дрожит узор выдры.
Кошки пьют зрачки птиц.
Звезды – это пчелы, осы.
Вороной выбивает копытом огонь,
хохот врезается в плоть.
На перекрестке ожидает отец,
ожидает учитель, полицейский,
капитан, фюрер, шеф,
и за занавеской из насекомых
обрывающая головки роз женщина в черном.

Танки давят шарики.
Песчаные крепости обрушиваются в кратер,
вода в подвале поднимается
до самого горла. Грибы появляются
на свет. Бледное лицо
становится зеленым. Шипы, вороны
долбят клювом мясо. Хрип умирающих
остается висеть на деревьях.
Камни раскалываются,
храм горит,
канавы зияют,
скала и занавеска порваны [8, S. 33 – 37].

Собственно политическая проблематика не исчезает и в, казалось бы, специфически ландшафтной лирике Бэхлера. Стихотворение «Эрратический валун» («Erratischer Block») является великолепным примером трансформации подобного жанра поэзии в нечто более конкретное, чем просто фиксация состояния души наблюдателя. Более того, нормандский ландшафт, который и так примечателен своей суровостью, вызывает естественные негативные ассоциации, связанные с высадкой на этом побережье войск союзников во время Второй мировой войны и отчаянного сопротивления немцев, устроивших в этой местности так называемый «атлантический вал». По побережью разбросаны следы былых сражений, но они никак не могут отразиться на суровой красоте этого края. Природа, а вместе с ней и жизнь, – непобедимы.

Здесь раны лугов еще не зарубцевались,
коровы и овцы продолжают еще проваливаться
в коварно заросшие травой окопы
и противотанковые ловушки. Куницы
притаились в щелях.
По остаткам взорванных бункеров
тянутся армии муравьев.
Дикие кролики обосновались в них
и иногда лисицы пробегают здесь.

Две воронки от бомб заполнены до краев водой.

Коровы и овцы уже много лет пытаются
с шумом их выпить,
но безуспешно.
Вытаращенные глаза земли
закрываются только зимой.

Деревянные кресты стоят там без имен,
самый большой из них оплетен
коронай из колючей проволоки.
Белый и красный боярышник
обрамляет место казни,
на западе – дубовый лес,
который подпирает прибрежный ветер,
песок и молнии.
Только шум прибоя
пронизывает его.
море, невидимое,
все время здесь,
как свет и ночь.

В летней просеке лежит
эрратический валун.
Ледниковый валун, погребальный курган,
может быть, жертвенный камень?
Когти хищных птиц выгравированы на нем,
морские лилии. Круглый моллюск,
под ним отпечаток ракушки.
Эпитафия на китайском языке?
По краям разросся мох,
он пробирается дальше к отпечаткам когтей птиц,
прочно цепляется, проникает сквозь трещины,
покрытые моллюсками,
желая завоевать камень.
Этого ему не удастся сделать» [8, S. 68 – 69].

Особый восторг участников встречи в Эльмау вызвало стихотворение Бэхлера «Конгресс орнитологов» («Ornithologenkongress»), которое было воспринято как острая сатира на недавний конгресс немецкоязычных писателей в Западном Берлине, хотя не исключено, что камень был брошен и в сторону «Конгресса за свободу культуры». Оба мероприятия рассматривались в «группе 47» как пустая говорильня и практически, за редким исключением, игнорировались ее членами. Отсюда язвительные отзывы о составе участников этих мероприятий, где собиралась довольно разношерстная компания: «зоологи, духовники, художники, // производители научно-популярных фильмов, ветеринарные врачи, поэты, студенты // только русские сообщили с сожалением, // что экспедиции в стране не позволяют им приехать на конгресс. Они прислали приветствие с почтовыми голубями» [8, S. 42].

Последующие описания докладов ученых, при всей наукообразной терминологии, незаметно превращаются в описание социально-политических ситуаций в некоторых странах, в частности, в ФРГ: «По красным и черным отметинам на клюве // стариков стучат клювом молодые чайки серебристые // Красное и черное // являются и для птиц притягательными символами» [8, S. 42]. Здесь явно обыгрываются как цвета флага ФРГ, так и соотношение левых и правых сил в стране. Первая строка этого абзаца прямо перекликается с известной поговоркой «wie die Alten singen, so zwitschern auch die Jungen» – «Как пели старики, так щебечут и молодые».

Не меньшая ирония пронизывает и сообщение профессора из Оксфорда о «равновесии плотности населения», построенное на изучении статистических данных некоего вида птиц: «при перенаселении // смертность увеличивается. Перелеты // семейств в новые области // это уравнение зачатия и смерти, включая рождаемость и смертность, – // биоэкономика» [8, S. 42 – 43].

Общее мнение по поводу этого стихотворения выразил В. Хазенклевер, назвав его «краткой и грандиозной сатирой в духе бульварной литературы» [9, S. 149].

Примечательно, что прочитанные Бэхлером стихи являют собой некую смесь поэзии и прозы, что истолковывается иногда как результат внутренней неуверенности писателя в приемлемости жанра поэзии, тематике этих стихов, лишенных поэтической субстанции [2, S. 3]. Однако такая манера построения стиха обусловлена принципиальной поэтологической позицией Бэхлера.

Стихотворения, прочитанные Бэхлером на встрече в Эльмау, свидетельствовали о существенном изменении поэтического ракурса мировосприятия в творчестве поэта, о явной тенденции (что и подтвер-

дилось позднее) отхода от «природной лирики» как таковой и осознанного обращения к политической проблематике времени. Это был совсем другой Бэхлер, и участники встречи наперебой выражали свой восторг по поводу столь разительных перемен в его творчестве. Г.В. Рихтер, замечал в одном из писем, что «как поэт Вольфганг Бэхлер смог отпраздновать примечательный "come back" и занять место рядом с Гюнтером Грассом» [10, S. 234].

Такая оценка творчества Бэхлера может показаться завышенной, учитывая место, занимаемое им в истории литературы ФРГ, как, впрочем, и масштабы таланта писателя. Не случайно, вероятно, один из критиков, отмечая в 1990-х годах достоинства творчества поэта, с грустной иронией заметил, что Бэхлер «ни в прошлом, ни позже не получил ни одной достойной упоминания премии» [11]. Возможно, незначительный интерес критиков к творчеству Бэхлера вызван отсутствием в нем агрессивного, шокирующего начала, чего не скажешь, например, о творчестве Грасса или Энциенсбергера. В его стихах больше укора, чем гневного обвинения, и, вероятно, поэтому он любим читателями (об этом можно судить по тиражам его книг, выходящих в массовых изданиях), а критиками воспринимается как поэт с чужинкой, недостаточно подходящий для серьезного исследования. Однако именно в этом и заключается прелесть поэзии Бэхлера, и в чужинках, порой, заключается больше жесткой правды, чем в самых революционных стихах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bächler, W. Die Erde bebt noch / W. Bächler // Almanach der Gruppe 47. 1947–1962 / Hrsg.v. H.W.Richter. – Reinbek, 1962.
2. Große, W. Wolfgang Bächler / W. Große // Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur / Hrsg.v. H.L. Arnold. – München, 1978.
3. Bächler, W. Nächte des Jahres 1951 / W. Bächler // Sinn und Form, Berlib. – 1951. – Hft 2.
4. Bächler, W. Der Frucht / W. Bächler // Sinn und Form, Berlib. – 1951. – Hft 2.
5. Richter, H.W. Briefe / H.W. Richter; hrsg.v. S.Cofalla. – München, Wien. 1997.
6. Krolow, K. Die Lyrik in der Bundesrepublik seit 1945 / K. Krolow // Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland / Hrsg.v.D. Lattmann. – Zürich, München, 1973.
7. Schwab-Felisch, H. Stimmungswald mit künstlichen Vögeln / H. Schwab-Felisch // Der Tagesspiegel. – Berlin-West. – 10.11.1960.
8. Bächler, W. Ausbrüchen. Gedichte aus 30 Jahren / W. Bächler. – Frankfurt a. M., 1976.
9. Hasenclever, W. Dichter und Richter / W. Hasenclever // Die Gruppe 47. Bericht. Kritik. Polemik. Ein Handbuch / Hrsg.v. R. Lettau. – Neuwied und Berlin, 1967.
10. Dichter und Richter. Die Gruppe 47 und die deutsche Nachkriegsliteratur. – Berlin, 1988.
11. Hüfner, A. Eine Gruselgeschichte. Wolfgang Bächler als Erzähler des Absurden / A. Hüfner // Süddeutsche Zeitung. – 29.03.1990.

Е.А. Зачевский (Санкт-Петербург, СПбГПУ)

НАСКОЛЬКО ОДИНОК ПИСАТЕЛЬ В НАШЕ ВРЕМЯ? НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ВОЛЬФГАНГА КЁППЕНА И БОТО ШТРАУСА

Одиночество как творческое состояние художника является прописной истиной, которая всеми подтверждается, хотя каждое подтверждение включает в себе особый оттенок, и именно это обстоятельство и представляет огромный интерес при рассмотрении творчества таких аутсайдеров современной немецкой литературы как Вольфганг Кёппен и Бото Штраус. При этом я хотел бы сказать, что я не собираюсь порицать того или иного автора или даже натравливать их друг на друга. Каждый писатель обрабатывает свое поле. Я интересуюсь только тем, как они обрабатывают это поле и чем заканчиваются их полевые работы.

Осознание одиночества как элемента человеческого бытия, не говоря уже о художественном бытии, присуще обоим писателям. Тем не менее, каждый из них воспринимает это состояние по-разному.

Жизнь Кёппена с самого начала была отмечена жалкими условиями существования его семьи. Постоянные причитания матери по поводу их бывшего благосостояния действовали на ребенка угнетающе, вызывали у него чувство неудовлетворенности, горечи; ощущение отверженности породило враждебное отношение Кёппена к филистерству, к духу верноподданничества мещанского окружения его родного города Грайфсвальда: «В моем городе я чувствовал себя одиноким... Я был никому не нужен, и это мне нравилось... Я хотел быть изгоем... Я хотел быть самим собой, принадлежать себе одному» [1, S. 87 – 90].

Одиночество привело Кёппена к книгам: «Уже ребенком я жил в мире книг. Моим первым кредитором был продавец книг» [2, S. 21]. То, что у мальчика могло бы восприниматься как процесс полового

созревания, в произведениях Кёппена проявилось как жизненная позиция. Уже в его ранних публикациях особое место занимали статьи, посвященные миру цирка, варьете, художественной богемы, то есть о тех людях, которые были отринуты добропорядочным обществом. Много позже он скажет знаменательные слова: «Писатель свободен как птица. С общественной точки зрения он принадлежит к асоциальным типам, к нищим, бродягам, сумасшедшим. Я никогда не стыдился этого класса людей. Возможно, принадлежность к ним является своего рода наградой» [3, S. 56].

В своих рецензиях на книги 30-х годов В. Кёппен постоянно высказывается об особом пути писателя. В статье о Стефане Георге он пишет: «Действительно творческим актом, по своей сути, является одиночество» [4, S. 43]. Первые романы В. Кёппена «История несчастной любви» (1934) и «Стена шатается» (1935) посвящены жизни человека в одиночестве, его склонности к подобному существованию, более того, необходимости оставаться в одиночестве, учитывая политическую ситуацию в стране после прихода к власти нацистов. Что бы человек не предпринимал для избежания этого, все его попытки остаются напрасными. Такова жизнь героев В. Кёппена, их способ существования. Именно это состояние констатируют Сибилла и Фридрих, главные герои романа «История несчастной любви»: «Они оба смеялись, и они знали, что ничто не изменится, и что стена из тончайшего стекла, прозрачная как воздух, возможно, резче всего передающая явление их обоих, останется между ними. Это была граница, которую они теперь признавали» [5, S. 158].

Подобная тенденция сохраняется и в послевоенных романах В. Кёппена, однако она получит новые оттенки, которые в довоенном творчестве только слегка обозначены. В упоминавшейся статье о Стефане Георге В. Кёппен, подтвердив необходимость одиночества для писателя, добавил, что одиночество ни в коем случае не означает «изолированность», «потому что этот совершенный акт пойдет на пользу народу» [4, S. 43]. Всем героям В. Кёппена – Филиппу в «Голубях в траве», Кетенхейве в «Теплице», Фридриху в «Смерти в Риме» – свойственно взрывать границы одиночества. Они стремятся, сознавая нереальность этого стремления, к общности, желая таким образом «принести пользу народу». Однако этот поступок вызывает у них сомнение в необходимости его осуществления. Зигфрид, пожалуй, самый активно действующий герой романа Кёппена «Смерть в Риме», искренне мечтает о сообществе единомышленников с тем, чтобы сделать мир лучше: «И я подумал: если уж ни Адольф (брат Зигфрида. – Е. З.), ни я не умеем жить свободной жизнью, тогда нам нужно объединиться против тех, у кого нет совести, кто в меру своей ограниченности жаждет власти... и, может быть, нам удастся изменить Германию» [6, с. 441]. И дальше: «Как мне хотелось бы во всей молодежи – в юных исследователях, студентах, рабочих, священниках, девушках – почувствовать своих друзей, своих камрадов; но слово "камрад" было навязано мне с юных лет, и оно мне отвратительно. И когда я увидел студентов и рабочих, я подумал также: пролетарии и интеллигенты, объединяйтесь! – но я не верил в это, не верил, что из такого объединения возникнет новый мир; Гитлер, Юдеян, мое семейство, нацистская школа – они отняли у меня веру в любое объединение» [6, с. 463].

Этот мучительный монолог Зигфрида показывает особенно ясно сомнительность жизненной ситуации этих героев. Более того, они знают, что они потерпят поражение, и, тем не менее, они с сизифовым упорством снова и снова идут этим путем, который ведет их к поражению, но он дает им силы жить, не теряя человеческого достоинства. Кёппен не порицает своих героев, а испытывает к ним понятное сочувствие. Его порицание затрагивает лишь социальные и политические условия, которые усугубляют их положение.

В разговоре с Петером Шрёдером В. Кёппен сказал, что «если бы я обладал способностью воспитывать людей, то я воспитал бы в них чувство одиночества, умение одиноко переносить жизнь и смерть, ибо величие человека заключено в одиночестве... Человек может приспособливаться в социальном отношении, он может быть добрым человеком из Сычуани, примерным бюргером или товарищем, но он далек от иллюзии сообщества, тепла домашнего очага, совместно достигаемой победы» [7].

Жизненный путь Бото Штрауса, одного из самых интересных писателей ФРГ конца XX века, протекал иначе. Он рос и воспитывался в добропорядочной и обеспеченной буржуазной семье. Отец был страстным поклонником Томаса Манна, поэтому ребенок был не менее страстным поклонником комиксов. Б. Штраус вспоминает: «Сигурд, Тарзан и прочие истории. Я был ребенком американской культуры... Дома я не слышал ни одного неряшливого слова. Всему этому я противостоял и долго сохранял всю эту чушь, которая мне нравилась. В комиксах были ведь и классики представлены, с «Ромео и Джульеттой», например, я познакомился не через Шекспира, а сначала через надписи к комиксам» [8]. Молодой Штраус чувствовал себя в благоустроенном родительском доме не особенно счастливо, он тоже стремился к одиночеству, но его понимание одиночества существенно отличалось от Кёппена.

Бото Штраус принадлежит к разряду тех, кто проникся в свое время идеями «студенческой революции» 1967–1968 годов, которые после ее бесславной кончины находились в состоянии меланхолической резиньяции и по этой причине придирчиво рассматривали все жизненные проявления с тем, чтобы «постепенно создать духовную родину, если уж естественной больше нет» [9, S. 103]. Штраус считает,

что современное общество себя исчерпало и «способно образумить во имя разума только посредством извращенного угнетения» [цит. по 10, S. 3]. Из этого проистекает «эстетика потери», краха, которая оправдывает уход индивида с общественной сцены во внутренний мир. Реализм «внутреннего мира в реалиях внешнего мира» у Штрауса возникает в изображении проявлений современного общества в отдельных фрагментах, которые при всей своей реалистической сущности лишены какой-либо особой глубины. Это изображение происходит на уровне физического переживания, не более. Дух здесь отсутствует. Автор интересуется не действительными причинами краха индивида, а собирает, как настоящий социолог, все возможные варианты этого краха. Вероятно, поэтому персонажи Штрауса обладают, если можно так выразиться, в меньшей степени человеческой плотью и в большей степени социологическими костями, это не живые фигуры, а контуры этих фигур.

Это особенно проявляется в его книге «Пары, прохожие» (1981), которая является своеобразным парафразом к знаменитой книге Теодора Адорно «Минима моралиа. Отражения испорченной жизни». Т. Адорно был одним из вдохновителей молодежного бунта и особенно почитаем Штраусом. Именно испорченная жизнь испорченных людей является предметом и истинной страстью писателя. Штрауса интересуют короткие зарисовки из жизни персонажей его книги в их моментальных импульсивных и неосознанных проявлениях, а не их жизнь, не их внутреннее состояние как человеческих созданий. Штраус описывает одиночество своих мини-героев, но не их отношение к этому состоянию. Они вообще ничего не знают о своем одиночестве и переживают это состояние как нечто неприятное, как болезнь, не более. Творческое начало в их жизни напрочь отсутствует. Здесь разворачивается трагедия животного, но не человека, это изображение психологического состояния, граничащего с патологией человеческого бытия. Физические страдания героев Штрауса заменяются тупым перевариванием этих страданий. Это происходит, вероятно, потому, что в социологии важна не сама личность с ее своеобразными чертами (надо заметить, что социология является любимым занятием Штрауса), а массовое явление как таковое. Б. Штраус разворачивает перед читателем в коротких эпизодах панораму различных состояний общества, которое он откровенно презирает, с тем, чтобы изобразить болезнь более убедительно. В. Кёппен, наоборот, стремится показать состояние отдельной личности в этой болезни с тем, чтобы обнаружить причины ее возникновения. Именно поэтому в романах Штрауса, в противоположность к Кёппену, нет никаких героев, с которыми автор находился бы в дружеских отношениях. Штраус вообще не склонен устанавливать со своими героями личные контакты. Их состояние его печалит, но печаль эта носит космические размеры – она всеобща. Его писательское отношение к этим несчастным созданиям можно квалифицировать как холодную ненависть и как обособление, которые связаны с принципиальной замкнутостью. «Глубокое отсутствие интереса друг к другу», так определяет Штраус отношения между людьми современного общества, этим же определяется и отношение писателя к своим персонажам. Кёппен может сказать о своих героях «они стоят передо мной, они сидят на моей постели, они живут со мной, когда я пишу книгу» [11, S. 250]. Нечто подобное ожидать от Штрауса невозможно. Его герои, как пишет Райнхард Баумгарт, «бессловесны, без общественного лица, лишены истории, безыскусны, не осведомлены, безлики, безнадежны, лишены страха и шатки» [12]. Жить рядом с такими героями, не говоря уже о том, чтобы допустить их к своей постели, – этого Штраус не может себе позволить.

Хотя «Пары, прохожие» являются парафразом к «Минима моралиа» Т. Адорно, эту книгу можно в определенном смысле сравнить с «Голубыми в траве» и особенно с «Теплицей» В. Кёппена. Пуантилистская манера письма, напоминающая картины Сёра, и пуантилистское собрание биографических фрагментов, афоризмов, набросков, сновидений, сцен и цитат, – все это проникнуто общим восприятием мира и общества как конгломерата разьединенных элементов. Кёппен пишет романы отдельной личности в обществе, Штраус – роман самого общества. У Кёппена мы видим людей, у Штрауса – фигуры.

Внешняя сторона и цель изображения – разная, общей является только тема – одиночество, и это можно рассматривать как знамение времени, которое отодвинуло литературу с помощью радио, телевидения и видео в сторону. Если Малларме мог сказать в конце XIX века, что «труды мира найдут свое завершение в книге», то Кёппен вынужден был во второй половине XX века с сожалением констатировать: «Человек вообще – существо нелитературное, и потребность в литературе по своей сути носит вырожденческий характер» [13]. А уже в 80-х годах XX века Штраус приходит к еще более трагическому выводу: «Труд мира ума, вероятно, завершится на 87 каналах телевидения и книга Малларме станет культовым объектом крошечного кружка тайных почитателей где-нибудь в университете штата Висконсин, и только там, и больше нигде во всем мире, сохраняют о ней достойную память» [9, S. 106].

Читатели как носители культуры постепенно становятся меньшинством, вперед неожиданно быстро выступают смотрящие, а не читающие. Не случайно, что философские пьесы Штрауса, такие как «Ипохондрики» (1972), «Парк» (1983) имеют больше почитателей, чем его философская проза. Он является очень популярным драматургом, которого можно было бы назвать, по аналогии с «массовой литературой», создателем «массовой драматургии». Штраус считает, что «модель театра старше, сильнее и обладает большей способностью пережить, чем все, что мы можем ей противопоставить в нашей современ-

ности» [9, S. 187]. Не исключено, что Штраус видит в театре последнее убежище, где литература может найти достойное ей пристанище, потому что публика много охотнее видит на сцене реализацию своих тайных мыслей. Эта публика позволяет себя провоцировать, позволяет без стеснений воспринимать и переживать таящиеся в себе неприятные чувства, не обращая при этом никакого внимания на сидящих рядом зрителей. Здесь речь идет не о внутреннем покаянии, а о некоей коллективной терапии, во время которой тысячи чувствований сливаются в нечто единое. То, чего не дают читателям книги Бото Штрауса (не только «Пары, прохожие»), в полной мере дает им театр.

Штраус рассматривает «древнейшую парадигму театра» как своего рода замену потерянной общности людей, для которой одиночество людей является чем-то проходящим. Не случайно он с удовлетворением рассказывает о своих впечатлениях от фильма о жизни индейского племени в лесах Амазонки. После смерти своего ребенка мать печалится о нем только один день, потому что жизненные проблемы племени перевешивают ее личное горе. Из этого Штраус делает знаменательный вывод: «Не оттого ли мы печалимся так долго и сентиментально, потому что мы и без того глубоко одиноки и наши социальные связи не выходят за пределы камеры на двоих, в которой мы обособленно заключены с каждым человеком – с матерью, отцом, любимой, ребенком? При потере любимого существа для нас рушится весь мир и сразу становится ясно, в каком общественном бытии мы находимся. В нем нет никакого живого сообщества, которому полностью было необходимо наше забвение и наша действенная сила, чтобы не навредить его самосохранению и его гражданам» [9, S. 35].

Ностальгия по потерянному «живому сообществу» людей уходит своими корнями в далекое прошлое. Поэт воспринимает отвращение к современности, в котором он видит не граждан, а «странное соединение, чем-то напоминающее гражданина, некий бесклассовый смешанный тип из исторически особо прочного синтетического материала» [14]. Отсюда проистекает творческое кредо Штрауса, ясно выраженное в «Парах, прохожих»: «Пишут исключительно литературно. Пишут, имея в виду уже написанное» [9, S. 103]. В своей речи по случаю присуждения ему в 1989 году премии имени Георга Бюхнера Бото Штраус уточнил свое мнение о назначении писателя в современном обществе: «Возникает горькое подозрение. Поэт, в конечном итоге, ничего не делает, ну совершенно ничего не может сделать со своим народом, со стеклянными миллионами, которые постоянно сами себя просвечивают. Да, они ему и вправду чужды. Незатронутые в своем состоянии довольства, пребывающие в искусственном блеске и не всегда испытывающие удовольствия. Он обращается – но не всегда же так было! – лучше всего к удалившимся, к равным себе, так, как он всегда к ним обращался. Его народ простирается от Данте до Доддерера, от Мёрике до Монтале, от Валери обратно к Гаману и к Сенеке. Исчислимый народ, конечно, не особенно велик, небольшое горное племя, излучатели и искатели кристаллов во временах и странах» [14].

Вольфганг Кёппен, при всей его замкнутости и при всех его сомнениях о ходе человеческого развития, рассматривает задачу писателя более конкретно: «... каждая написанная мною строка направлена против войны, против угнетения, против бесчеловечности, бессердечия, убийства... Как человек, я чувствую себя бессильным, как писатель – нет» [7]. Позднее он добавит: «Писатель... является адвокатом слабых, нужды, страха, страдания. И противник властителей» [13].

Вольфганг Кёппен и Бото Штраус похожи на две разбегающиеся планеты. Можно предположить, что их траектории где-нибудь пересекутся. Кёппен рассматривает одиночество в толпе как творческое состояние для творческого человека и посылает своим героям, как, впрочем, и обществу, в котором они ведут свою творческую жизнь, искорки надежды на лучшее будущее. Именно поэтому произведения Кёппена воспринимаются как своего рода гимн одиночеству.

Что же касается Бото Штрауса, то он рассматривает одиночество как последнюю возможность для творческого человека утвердить свое самосознание, как своего рода эмиграцию, откуда он хотел бы с печальной иронией петь отходную покинутой стране и ее обитателям. Он напоминает очень прямолинейного врача, который без стеснения говорит больному прямо в лицо правду о его болезни.

Вольфганг Кёппен еще в 1930-х годах, говоря о профессии писателя, заметил, что писатель в романе «высказывает только глубочайшее и сдержанное сомнение», потому что «роман – это область стыдливого» [15, S. 49]. Произведения Бото Штрауса намеренно лишены стыдливости, совершенно откровенны во всех формах проявления его героев, какими бы отталкивающими они ни были. Возможно, наступило такое время, когда человеку необходимо безжалостно сказать всю правду о нем, показать ему «откровенный конец» его существования с тем, чтобы «мы снова могли бы начать думать и дышать» [14].

ЛИТЕРАТУРА

1. Koeppen, W. *Gesammelte Werke* / W. Koeppen. – Frankfurt a. M., 1986. – Bd. 2.
2. Linder, Ch. *Schreiben als Zustand. Ein Gespräch mit Wolfgang Koeppen* / Ch. Linder // *Text + Kritik*. – München, 1972. – Hft 34.
3. Mechtel, A. *Alte Schriftsteller in der Bundesrepublik. Gespräche und Dokumente* / A. Mechtel. – München, 1972.
4. Koeppen, W. *Stefan George* / W. Koeppen // *Gesammelte Werke* / W. Koeppen. – Frankfurt a. M., 1986. – Bd. 6.

5. Koeppen, W. Eine unglückliche Liebe / W. Koeppen // Gesammelte Werke / W. Koeppen. – Frankfurt a. M., 1986. – Bd. 1.
6. Кёппен, В. Смерть в Риме / В. Кёппен // Голуби в траве. Теплица. Смерть в Риме / В. Кёппен. – М., 1990.
7. Schröder, P. Lob der Einsamkeit. Nach einem Gespräch mit Wolfgang Koeppen / P. Schröder // Frankfurter Rundschau. – 13.9.1969.
8. Hage, V. Schreiben ist eine Séance. Der Künstler als nicht mehr ganz junger Mann: Botho Strauß – ein Porträt / V. Hage // Die Zeit. – Hamburg. 15.01.1987.
9. Strauß, B. Paare Passanten / B. Strauß. – München, Wien. 1982.
10. Wolfschütz, H. Botho Strauß / H. Wolfschütz // Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Literatur / Hrsg.v. H.L. Arnold. – München, 1978.
11. Bienek, H. Werkstattgespräche mit Schriftstellern / H. Bienek. – München, 1969.
12. Baumgart, R. Verfluchte Passanten-Welt. Erotik des Trauerns: «Paare Passanten» – Botho Strauß als Moralist und Nostalgiker / R. Baumgart // Die Zeit. – 25.09.1981.
13. Linder, Ch. Mein Tag ist mein großer Roman / Ch. Linder // Deutsche Zeitung. – Bonn. 24.09.1971.
14. Strauß, B. Die Erde ein Kopf. Rede zum Büchner-Preis 1989 / B. Strauß // Die Zeit. – 27.10.1989.
15. Koeppen, W. Vom Berurf des Schriftstellers / W. Koeppen // Gesammelte Werke / W. Koeppen. – Frankfurt a. M., 1986. – Bd. 6.

Н.Л. Адамович (Полоцк, ПГУ)

ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСТВА Ф. ФЮМАНА: 1953 – 1970

Natürlich hat kein Mensch eine Geschichte nur für sich allein. Stets ist seine Geschichte verbunden und verwoben mit der Geschichte seiner Zeit und der Gesellschaft, in der er lebt und an deren Veränderung er mehr oder weniger bewusst mitwirkt.

Fritz Selbmann

Судьба каждого человека зависит в определенной степени от социально-исторических условий, в которых он живёт. Важнейшими элементами этих условий является общественно-политический строй, идеология государства. Писатель, как и любая личность, пропускает через себя события, происходящие в обществе, теряет одну мировоззренческую базу, пытается приобрести другую. Он отражает в своём творчестве «дух времени» так, как он его видит. Писатель осмысливает и выражает свой взгляд на происходящее. Изменения его собственных убеждений несомненно отображаются в его произведениях.

Одним из самых выдающихся писателей XX века, эволюцию взглядов которого можно проследить в его творчестве, является Франц Фюман (*Franz Fühmann*, 1922–1984). Это крупнейший поэт и прозаик ГДР, творчество которого «впитало в себя» события XX века. Ф. Фюман является автором поэм, стихотворений, детских рассказов, сказок, новелл, эссе, романов. Он творчески перерабатывал мифологические сюжеты, нередко создавая собственные версии мифов, пытался осмыслить свою роль в обществе. Творческий путь Фюмана отличает то, что он впитал в себя все основные разновидности общественного опыта XX века: религия, фашизм, война, плен, социализм. Однако писатель не останавливается на этом: с середины 1960-х годов он подвергает переосмыслению всю свою жизнь и творчество, пытается найти новую мировоззренческую базу [1, с. 584].

Начало войны писатель встречает солдатом армии Гитлера и остается им вплоть до капитуляции Германии. В этот период Фюман пишет первые стихи, носящие декларативный характер: «Час солдата» (*Stunde des Soldaten*, 1944), «Финская граница» (*Finnische Grenze*). Годы в советском плену (1945–1949), чтение трудов Маркса, Энгельса, Ленина «перевоспитывают» писателя. Фюман становится убеждённым приверженцем социализма, который слепо доверяет СЕПГ, и возвращается в Германию – восточную её часть. Позже выходят новые поэтические книги писателя «Гвоздика Никоса» (*Die Nelke Nikos*, 1953), «Творение вечно» (*Aber die Schöpfung soll dauern*, 1957), «Направление сказки» (*Die Richtung der Märchen*, 1962) и поэма «Поездка в Сталинград» (*Die Fahrt nach Stalingrad*, 1953) [2, S. 35 – 49].

Чувствуя вину за своё прошлое, писатель обращается к теме войны и фашизма. Эта тема надолго становится главной в его творчестве. В 1953 году Фюман пишет повесть «Однополчане» (*Kameraden*), в которой он изображает типичных молодых немецких солдат, оказавшихся на войне: Карла, Йозефа и Томаса. Вначале мы видим их героями. Однако дальнейшее событие, вызывающее как внешний, так и внутренний, конфликт меняет это впечатление и раскрывает их сущность: они случайно во время охоты убивают дочь майора и пытаются скрыть это, опасаясь за свои жизни. На наших глазах герои превраща-

ются в трусливых и изворотливых людей. Отец Йозефа, зная правду, использует это убийство в свою пользу и превращает его в провокацию: он обвиняет русских солдат. Однако Томас, являясь только свидетелем убийства, всё же чувствует свою вину, не может принять ложь о «коммунистическом убийстве» и молчать. В момент убийства «перед его глазами выступила надпись: «Мы родились, чтобы умереть за Германию»... Надпись существовала сама по себе – просто слова, пьянящие и громкие. А смерть – кто знал её, кто думал о ней, кто? Но однажды ребятам пришлось доказать свою храбрость. Им завязали глаза и привели на холм <...> югендфюрер поставил их на край обрыва и сказал: «Прыгайте вниз!» <...> Некоторые отказались прыгать, и их с насмешками отправили обратно. Но из тех, кто остался, ни один не спросил, зачем нужен этот безумный прыжок и почему это вопрос чести» (Курсив мой. – Н. А.) [3, с. 6 – 7]. Солдаты были механическими исполнителями воли фюрера, им не разрешалось думать и рассуждать. Воля фюрера постепенно превращалась в их волю. Томас рассказывает всё майору. Однако такая правда невыгодна фашистам, она не подогревает дух молодых солдат и враждебность к коммунистам. Томаса принимают за сумасшедшего. При попытке сбежать в него стреляют. Томаса подбирают литовские крестьяне (Здесь и далее перевод мой. – Н. А.) [4, S. 266]. Фюман показывает психологию солдат, как слепо следовавших за Гитлером, так и сомневавшихся в его лозунгах. Писатель поднимает вопрос о личной ответственности каждого немца, о вине каждого в преступлении.

В лице Йозефа Фюман изображает немца, характер которого формировался под влиянием гитлеровских лозунгов. Определёнными чертами его характера стали изворотливость, страх, беспощадность, желание убивать. Поэтому Йозеф говорит: «Вот вам национал-социалистское решение вопроса <...> в этом отец мастак <...> он всё решает в духе нацизма; бессмыслица получает смысл, и беда становится благодеянием. Такова наша политика!» [3, с. 40]. Эти слова как нельзя лучше обличают сущность фашизма. Другого героя повести – Карла – можно охарактеризовать как верноподданного. Он добровольно позволяет использовать себя в качестве инструмента. В лице Томаса Фюман изображает другой тип немецкого солдата. Он сначала соглашается и обещает не рассказывать никому про убийство. Однако позже он чувствует причастность к смерти девушки. Он не может смириться с противоречием между действительностью и легендой. Он протестует против несправедливости и жестокости. Но главное, что он осознаёт свою вину и осуждает себя: «Он содрогнулся: а что таится в нём? Посмотрел на себя. Он был хуже всех. Ведь другие ничего не знали. А он знал» [3, с. 43].

Таким образом, Фюман показывает, какими способами фашизм «завладевает» душой человека и превращает его в убийцу. К числу других произведений автора, посвящённых анализу этой психологии, относятся повести «Суд божий» (*Das Gottesgericht*, 1959), «Капитуляция» (*Kapitulation*, 1959). В повести «Суд божий» Фюман не называет имён героев, а использует криптонимы. Это указывает на то, что это не конкретные солдаты, а типичные характеры. Герои повести, находясь в дозоре, встречают грека, работавшего в их роте связным поваром. Им скучно, они жаждут приключений и решают свершить над греком «суд божий», который не оставляет жертве выбора. Используя философию Ницше, миф о войне как о великом шансе, фашизм превращает обычного человека в «сверхчеловека», готового пойти на любые преступления против морали и человечности. Фюман показывает, как герой повести упивается этим чувством: «Стоит мне захотеть <...> и он умрёт. <...> Мы и есть эти судьи! <...> Мы и есть эти боги! Фюрер сделал нас богами. <...> Вот когда мне открылся смысл этой войны!» [3, с. 58 – 60]. В конце повести они убивают грека, но и сами погибают от рук партизан. История совершает свой суд как напоминание о неизбежной расплате. В повести «Капитуляция» молодой немецкий солдат, приговорённый к смертной казни за невыполнение приказа и спасённый наступающими советскими войсками, гибнет потому, что не может отбросить и забыть всю ту ложь, которую навязал фашизм.

Несмотря на то, что вышеназванные повести – «Однополчане», «Суд божий», «Капитуляция» написаны не в один год и не имеют общую сюжетную линию, в них можно отметить временную связность: в повести «Однополчане» события разворачиваются в канун войны, в повести «Суд божий» – самый разгар (1943 год) и в повести «Капитуляция» – последний день войны. Писатель таким образом изображает типичные судьбы и характеры общества того периода.

Фюман решает изобразить не только чужие судьбы, но и свою: в 1962 году выходит его автобиографический роман в новеллах «Еврейский автомобиль. 14 дней из двух десятилетий», в котором писатель изображает события своей жизни с 1929 по 1949 годы. Роман написан от первого лица. В первом рассказе романа мы видим маленького мальчика, которому рассказывают легенду о том, что евреи ездят на жёлтом автомобиле и убивают детей для проведения ритуала. Уже с детства начинают работать механизмы натравливания. Герой думает: «Хотя мне не приходилось ещё видеть ни одного еврея, я уже много знал о них из разговоров старших... они ненавидят нас, немцев, ... и хотят всех нас уничтожить... Я верил в еврейский автомобиль» [3, с. 98 – 99]. Он проецирует собственные неудачи на евреев. Фюман чётко показывает процесс уродования чистой детской души. Мы читаем рассказы дальше и видим, как ростки фашизма продолжают менять сознание человека, подчинять его. Герой, будучи уже взрослым человеком, научился верить тому, что все говорят, соглашаться не рассуждая, не слышать того, что не

хочет слышать. Подтверждением тому служит рассказ «Оборона спортзала в Рейхенберге». Герой слышит ложь по радио, но не осуждает ее, а, наоборот, радуется и удивляется такой пропаганде. Переходя от рассказа к рассказу, мы видим эволюцию героя. Он начинает стыдиться чувства жалости к другим людям, старается скрыть и подавить их, ведь они рассматриваются как слабость. При чтении романа не возникает чувства осуждения главного героя, потому что он оказался слепой жертвой ложных представлений и лозунгов. Однако в душе героя постепенно возникают первые сомнения в истинности того, что ему внушали в детские годы. В рассказах «Каждому свой Сталинград», «На Кавказе дождь» мы видим, как эти сомнения крепнут и их уже не подавить – герой «прозревает». Разочаровавшись в фашизме, герой находит новую мировоззренческую базу – социализм. Из плена герой возвращается в новую Германию – ГДР – слепо веря уже в светлое социалистическое будущее [6, S. 795 – 796].

В 1970 году Фюман пишет социально-психологическую новеллу «Жонглёр в кино, или Остров грёз» (*Der Jongleur im Kino, oder Die Insel der Träume*), в которой от первого лица описываются поведение, мысли и мечты десятилетнего мальчика. Автор использует образ ребёнка в качестве главного героя, так как дети более восприимчивы и открыты, нежели взрослые, они интуитивно отличают правду от лжи. Читатель невольно ставит себя на место ребёнка и переносится не только в квартиру, где начинают разворачиваться события, но и заглядывает в его внутренний мир: мы чувствуем его злость и возмущение. В дверь позвонили, а ему нельзя открыть. Почему? Родители запрещают ему, негодование растёт, его злят все ограничения, которые он мысленно перечисляет. Герой нарушает запрет: открывает дверь незнакомцу, который оказывается искусным жонглёром. Его игра зачаровывает ребёнка, и страх перед чужаком бесследно проходит. Мальчик гордится тем, что поступает так, как хочет.

В связи с фактами из биографии писателя незнакомец-жонглёр и его искусство представляются воплощением «свободной» идеологии, которая не обезличивает человека, а способствует развитию его индивидуальности. Запреты родителей – это всё то, что проверил на себе Ф. Фюман: религия, фашизм, социализм. Герой рвётся бежать туда, где бы он мог быть ребёнком как все другие дети. Он готов обменять своё детство в доме, где всё в избытке, на детство, которое представляется ему как остров грёз. Мальчик в это момент завидует тем беднякам и бродягам, которые назойливо звонят в дверь и просят остатки пищи. Дом отца представляется ему «крепостью, где действуют запреты, принуждения, ограничения» (*Zwingburg*), мальчик ненавидит его, и как ненавидит: «со жгучей ненавистью» (*mit heißem Hass*). Он понимает: «Не ему был дан шанс, ему он не нужен был, это был мой шанс, и я уже знал, что потерял его ...» (Курсив Ф. Фюмана. – *Н.А.*) [5, S. 393]. Ребёнок чувствует боль потери, но начинается фильм «Остров грёз», он вовлекается в мир морского путешествия и готов благодарить отца за возможность присутствовать в кинозале. Ребёнок поддаётся общему настроению и довольствуется тем, что ему предлагают. Попытка мальчика вырваться из дома отца и освободиться от его запретов – это попытка человека, находящегося под воздействием той или иной пропаганды, снять оков слепой веры в идею, которую навязали и которая уже воспринимается как своя собственная; это попытка критически посмотреть на происходящее, подвергнуть сомнению «истину», которую предлагают. В исследованиях, посвящённых изучению тематики произведений Ф. Фюмана, отмечается, что основная тема новеллы «Жонглёр в кино, или Остров грёз» – разоблачение немецкого фашизма, а также проникновение нацистской идеологии в сознание людей. Представляется, что подобный взгляд сужает тематику новеллы, так как в 1980-е годы действовали цензурные табу, и тематику прозы Ф. Фюмана, как и многих других авторов, не представлялось возможным раскрыть полностью. Тема рассматриваемого произведения – разоблачение любой идеологии, навязываемой правящими кругами общественному сознанию. Подтверждением тому служит тот факт, что Ф. Фюман уже с 1964 года, когда появляется его «Письмо министру культуры» (*Brief an den Kulturminister*), выражал своё неприятие некоторых решений в области культурной жизни страны. В тот сложный период это был смелый шаг Фюмана-гражданина.

Обратившись к некоторым ярким прозаическим произведениям Фюмана и не прибегая к их подробному анализу и привлечению контекста, мы видим, что творческий путь Ф. Фюмана отличается духовная эволюция.

ЛИТЕРАТУРА

1. История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. В 2 т. / Отв. редактор В.А. Хорев. – М.: Индрик, 2001. – Т. 2: 1970–1980-е гг. – 760 с.
2. Wittstock, U. Der Kampf um die Erinnerung. Franz Fühmanns langer Weg zu sich selbst / U. Wittstock // Von der Stalinallee zum Prenzlauer Berg: Wege der DDR-Literatur 1949–1989. – München: Piper, 1989. – S. 35 – 49.
3. Фюман, Ф. Суд Божий: повести и рассказы / Ф. Фюман; пер. с нем. Э. Львова. – М.: Молодая гвардия, 1966. – 304 с.

4. Geschichte der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. – 1. Auflage. – Berlin: Volk und Wissen, 1976. – 907 S.
5. Fühmann, F. Erzählungen 1955–1975 / F. Fühmann. – 2. Auflage. – Rostock: Hinstorff Verlag, 1980. – 551 S.
6. Kindlers Literatur Lexikon: 18 B. / Red. H.L. Arnold. – Weimar: J.B. Metzler Stuttgart, 2009. – B. 5. – 822 S.
7. Zwischen Erzählen und Schweigen. Ein Buch des Erinnerns und Gedenkens: Franz Fühmann zum 65. – Rostock: Hinstorff Verlag, 1987. – 230 S.

А.В. Добряшкина (Москва, ИМЛИ РАН)

В ПОИСКАХ «ДРУГОЙ ИСТИНЫ»: БИБЛЕЙСКИЙ МИР ГЛАЗАМИ ГЮНТЕРА ГРАССА

По данным социологических опросов (2002–2005), Гюнтер Грасс возглавляет список ведущих интеллектуалов Германии и считается *«самым значительным немецким писателем послевоенного поколения»* [1, с. 249]. Противников Грасса, которых у лауреата Нобелевской премии ни чуть не меньше, а скорее, даже больше, чем почитателей (особенно после очередного PR-хода – скандального саморазоблачения в автобиографии «Счищая с лукавицы шелуху»¹ [2]), такой факт статистики вряд ли удивил. Обладатель многогранного таланта (график, скульптор), для одних – «совесть нации» и «апостол морали», для других – «сочинитель невообразимых порнографических свинств и осквернитель католической церкви», а также «собственного гнезда», Гюнтер Грасс – безусловно, феномен современной культуры. Однако в истории немецкой литературы счастливый лауреат многих, но, прежде всего, двух знаковых премий – «Группы 47» (1958) и Нобелевской (1999), занимает определенную, обусловленную своим весьма специфическим авторским сознанием, нишу.

Вряд ли будет преувеличением сказать, что интерпретаторов творчества «самого значительного немецкого писателя» гораздо больше, чем просто читателей. Знаменитый гротеск (так одни называют то, что другие именуют «свинствами») и непреодолимая тяга Грасса к интертекстуальному использованию текстов других авторов делают его собственные книги неприятными и сложными для восприятия и перевода. Западных толкователей традиционно привлекают в гротескных сочинениях модные ракурсы: политика, гендер, психоанализ... Однако совсем не это позволяет писателю создать единый художественный космос (что не такое уж и частое явление в литературе), функционирующий по определенным правилам и имеющий хотя и полностью искаженную, но цельную онтологическую организацию.

Чтобы пересмотреть сущность художественного космоса Грасса, следует вернуться к отправной точке его творческого пути, к тому моменту, когда стали выходить в свет книги «Данцигской трилогии». В самом начале творчества Грасса известный издатель Курт Вольф, которому, кстати, мастер гротеска обязан своей популярностью у американского читателя, пророчески заметил, что «многочисленные blasphemische пассажи» [4, S. 9] вряд ли останутся незамеченными. И вот в 1960 году Грассу было *отказано* в присуждении Бременской премии: за него проголосовало жюри, против него – сенат; причем основанием отказа была, как подчеркивалось, этическая сторона. В 1962 году появилась статья Курта Цизеля «Прикасаться только щипцами» («Nur mit der Zange anzufassen»), после которой повесть-исповедь «Кошки-мышки» едва не пополнила список литературы, запрещенной для чтения юношеством из-за специфической грассовской «манеры говорить об аспектах религии и веры»: «Грасс, который оценивается определенными литературными критиками как носитель могучего эпического дара, прославился тем, что он не отступает ни перед неаппетитными подробностями, ни перед скабрёзностями. Автор, без всякого сомнения, развил в себе мастерство порнографа, о котором нельзя сказать, что он поднимает читателя на более высокий нравственный уровень, как это обычно свойственно литературе» [5, S. 66]. Противникам и сторонникам Грасса потребовалось немало времени, сил и денег, чтобы выяснить, насколько необходимы для повествования провокационные сцены сексуального и религиозного характера. Цизель, обвинивший писателя в «сочинительстве свинств и осквернении церкви», сегодня – стараниями нескольких поколений возмущенных литераторов и германистов – известен как злобный журналист-нацист, который решил на корню загубить восходящий талант юного автора, критически смотрящего на недавнее прошлое Германии. В итоге, если сократить изложение интереснейшего литературно-судебного процесса до одного предложения, запрет цензуры с повести был снят, а заклеявшему позором Цизелю в 1969 году официальным постановлением было разрешено именовать будущего нобелеата указанными титулами, но «только в литературном контексте». Это все очень известные, ставшие классическими, факты биографии Грасса, в изолированном виде упрощающие понимание его творчества, однако имеется и другая информация, не столь популярная, но столь же доступная.

¹ В переводе Б.Н. Хлебникова – «Луковица памяти» [3]. Здесь Гюнтер Грасс впервые указал на свою причастность к службе в дивизии СС.

Скульптурой и графикой Гюнтер Грасс, не пожелавший закончить школу, занимался в дюссельдорфской Художественной Академии и в берлинском Институте изобразительных искусств, все остальные науки он постигал самостоятельно и – тому множество свидетельств – преуспел в них. На одном из первых мест среди книг, «которые толкнули его к тому, чтобы писать, произнося слова вслух, мешая чернилами со слюной» [6, S. 321], стоит не что иное, как Библия. Творчество Грасса, в отличие от большинства его коллег-соотечественников, буквально переполнено религиозными реалиями: «от постоянно изображаемых в "Данцигской трилогии" месс, таинств и святынь, включая разнообразные ссылки на Библию, лирические контрафактуры литургических текстов в стихотворениях, и до исторических пассажей в "Палтусе" и "Крысех", в которых история предстает по большей части как история церкви, история "Спасения" и / или "гибели"» [7, S. 108]. Грасс вырос в атмосфере либерального католицизма, подростком помогал священнослужителям при совершении месс, увлекался историей христианства. Даже если бы уже взрослый и ставший знаменитым писатель подробно и обстоятельно не делился своим опытом соприкосновения с католицизмом, о его основательной осведомленности в вопросах религии можно было бы судить по его книгам. А «книги подтверждают, что даже сейчас, после некоторого раздумья, он наверняка смог бы без ошибок отслужить Тридентскую мессу на латыни, как это в любое время могут сделать Мальке, Пиленц, Амзель, Оскар и чистильщики» [7, S. 109]. Действительно, если удалить из многочисленных томов Гюнтера Грасса все библейские цитаты и иного рода ссылки на Библию (его собственные и из привлеченных им чужих текстов), можно убедиться в полной зависимости гротескного художественного космоса от библейского Бытия. По мнению Фолькера Нойхауза, автора многих интересных работ о творчестве Гюнтера Грасса, «церковное воспитание, уроки религии в гимназии [...] и продолжавшееся долгие годы документально подтверждаемое изучение христианства обеспечили ему солидное теологическое знание, достаточное, по крайней мере, для того, чтобы воспринимать Грасса как серьезного противника церкви» [7, S. 109]. Вера, религия, церковь – вот то, к чему снова и снова, с почти болезненным интересом, возвращается писатель. Также в автобиографии Грасс не проходит мимо воспоминаний о своих, мягко говоря, пикантных фантазиях («Плотская близость с Девой Марией» [2, S. 48], «Блуд с ангелами» [2, S. 66]), «приводивших исповедника отца Винке, уху которого не было чуждо ничто человеческое, в изумление» [2, S. 67].

Пробелы филологического образования восполнило пребывание Грасса в католическом общежитии во время обучения в Академии. Один францисканский священник, заметив увлеченность Грасса литературой, не только разрешил пользоваться монастырской библиотекой, но и подробно обсуждал с ним прочитанное. А беседы и переписка с куратором общежития, хотя и не смогли обратить талантливого молодого человека ни к вере, ни к церкви, стали самым значительным в жизни писателя источником его обширных знаний в области религии. Итак, серьезный противник церкви, а не случайный богохульник. Следовательно, и «порнографические свинства» и «осквернение католической церкви» в творчестве Грасса – момент также не случайный, не просто художественная необходимость, как это доказывалось во время судебного разбирательства. Об этом свидетельствует и эстетическая программа писателя, которой, в свою очередь, строго придерживаются персонажи.

Давая пояснения к своему творчеству, Грасс называет целый ряд философов, выстраивающихся в стройную логическую цепочку. Один из важнейших концептов – «амбивалентность правды» («Ambivalenz der Wahrheit»), сопряженный с «поиском другой правды» [8, S. 440], которая смогла бы «разоблачить человека, разрушить клише, сорвать фасады, чтобы стало видно собственное существование» [9, S. 6]. Грасс готовит для читателя трудный ребус: такие разные понятия, как «правда» и «истина», в немецком языке звучат одинаково. Однако истина, будучи философско-религиозным понятием единственности, в амбивалентной форме существовать не может. Кроме того, иудео-христианская догматика, раз уж речь идет о писателе, чье творчество буквально пропитано библейскими категориями, целиком построена на одной-единственной и неоспоримой ветхозаветной Правде и на одной-единственной новозаветной Истине. В четкой и однозначной структуре христианских смыслов и ценностей, организации всего Бытия «другая правда» (и тем более «другая истина») для теолога будет означать анти-правду и анти-христианство, так как отрицание совершенного подразумевает разрушение шкалы нравственности, меры добра и зла. В тексте Грасса философема «амбивалентность правды» преобразуется в догмат этического релятивизма. В расшатывании христианской догматики заинтересованность Грасса хорошо ощутима. Его католическое воспитание, детальная и глубокая осведомленность во многих религиозных аспектах формируют при отходе от веры очень личностное, богоборческое отношение к религии. В произведениях Грасса читатель сталкивается с полнотой и в агрессивной манере перетолкованной историей Священного Писания от процесса Творения до Второго пришествия. Весь гротескный художественный мир основан на перевернутом христианстве; отсюда – признаки всеобъемлющей демонизации, пародийная игра с традиционными формами Добра, «буффонное выворачивание наизнанку всех высших ценностей» [10, с. 9]. Идет ли речь о человеческом подвиге, об искусстве, о классической литературе и о любви к ней, о детской непосредственности и чистоте, – прекрасное окарикатурируется до последней детали.

И все же, гротескный мир, полный «порнографии» и «скверны», во многом каноничен, устойчив в своей системности, а структурой имитирует библейский космос, становится *подобием* или даже *подменой* Бытия. На первый взгляд может показаться (обвинителям Цизеля и защитникам Грасса так и показалось), что изображаемые писателем катастрофы и трагедии минувшего столетия суть главный предмет его творческого интереса, в то время как пародирование отдельных мест Священного Писания носит эпизодический и чисто прагматический характер. Но если рассмотреть внимательнее модель бытия, основанного на «другой правде-истине», то станет очевидным обратное. Не кризисы истории и так называемое осмысление прошлого – цель автора, а гротескная *Civitas Diaboli*, создаваемая произведениями писателя не сюжет за сюжетом или хронологически, а симультанно, и обнаруживающая все составляющие Божьего Бытия. Здесь есть видимый, земной, и невидимый, горный, мир, имеющий тварное происхождение; венец творения изгоняется из райского сада; человеческое беззаконие смыывается всемирным потопом, от спасенных людей и тварей происходит современное человечество и ожидаемый мессия; человеческий мир посещают Спаситель и Дева Мария, этот мир знаком и с догматом о католической Троице; «преемник Христа», именующий себя «Иисус», оставляет описание своего жизненного пути; человечество получает пророчества о конце света и Втором пришествии. «Пародирование Библии, которому Грасс отдает особое предпочтение» [11, S. 68], последовательно и логично вытесняет божественное из картины бытия, именно оно обеспечивает художественному миру структурную и идейную цельность.

«Все творчество Грасса служит возведению той церкви, чей камень – Оскар»² [7, S. 110], – читаем мы у Фолькера Нойхауза. Это поразительно тонкое и глубокое наблюдение. Невозможно понять систему философско-религиозных и художественных взаимосвязей мира Гюнтера Грасса, не поняв Оскара Мацерата, главного героя «Жестяного барабана» и «Крысихи»; и невозможно разобраться в идейно-эстетической программе писателя, не осознав и не прочувствовав, что создание гротескного бытия – это создание *гротескной церкви*. Не очередной картины светской реальности, основанной, предположим, на исторических фактах и идеях гуманизма или Просвещения, а художественной реальности религиозного института, который должен был бы, как хотелось Грассу, разрушить старую духовную систему, но вместо этого утвердился как самостоятельный цельный мир. В этом мире всегда на вопрос Бога: «... любишь ли ты меня?» – следует прямой и грубый ответ: «Я тебя терпеть не могу, тебя и все твои штучки-дрючки» [12, с. 414]. Чтобы вникнуть в архитектурный проект строительства гротескной церкви, следует начать с ее незыблемого фундамента – Оскара Мацерата.

По определению профессора дюссельдорфской Художественной Академии, у которого главный герой всего грассовского космоса работал моделью, горбатый Оскар «выражал разрушенный образ человека, обвиняющего, вызывающего, вневременного и, однако же, выражающего все безумие нашего века» [12, с. 533]; причем «выражение» это было «полное отчаяния» и «черное как ночь».

Свидетельство о «разрушении образа человека» содержит «евангелие» от Оскара, *сочиненные* им мемуары, которые образуют парафрастическую структуру «Жестяного барабана». Лукавый циник и горбатый урод, претендующий на роль «преемника Христа» [12, с. 416], стилизует себя под бога, а свою автобиографию – под жизненный путь Христа (то есть в апокалиптическом смысле – под антихриста). Составляя свое жизнеописание, Оскар всегда идет от противоположного евангельскому содержанию. Как бог он появляется на свет с завершенным внутренним развитием; у него прекрасная мать-блудница и два предполагаемых отца, причем такая комбинация отцов и сына, в соответствии с католическим *Filioque*, обеспечивает исхождение «Святого Духа», которому Оскар приписывает свои сверхъестественные способности [см. 12, с. 159]: прекращение роста в трехлетнем возрасте и использование жестяного барабана вместо речи. Добровольное прекращение роста Оскар, кстати, хотя и объясняет как бунт против непривлекательного мелкобуржуазного мира взрослых, но в первую очередь говорит о нем как о вынужденном принесении себя в жертву [12, с. 78]. Только через жертву «преемник Христа» мог стяжать свой фантастический талант, позволивший ему выйти на проповедь к миру. Жизнь Оскара поэтому – «подвиг» мессии. Во время крестин Оскар препятствует изгнанию из себя сатаны и искушает впоследствии на Страстной неделе скульптуру Христа в церкви, подтверждая тем самым свой демонический статус. Став главарем банды местных данцигских чистильщиков, называя себя Иисусом, а их – учениками, Оскар организует черную мессу, прощальную трапезу, которая завершается арестом всех участников и подтверждением на суде непричастности к ней Оскара. Вот общий абрис псевдо- и антиевангельской структуры.

Читателю Гюнтера Грасса следует всегда помнить, что официально и однозначно гротескный мир представлен героем, заключившим дружеский пакт с дьяволом и именно благодаря этому наделенным экстраординарными способностями. Оскар, символ зла и присяги сатане, апокалиптический «лже-пророк», с легкостью обнажает демоническое начало во всех доступных ему аспектах действительности.

² Здесь Нойхауз ссылается на используемую Грассом евангельскую цитату: «Ты, Оскар, камень, и на сем камне я создам Церковь мою» [12, с. 414].

Банду чистильщиков, протестантов и католиков, Оскар пленяет тремя отвергнутыми Иисусом Христом предложениями сатаны, которые он, Оскар, принимает. Это, как известно, совершение чуда (голос Оскара разрушает любое стекло, включая витрины), авторитет (Оскар устанавливает, что он и скульптура Младенца Иисуса в церкви похожи друг на друга как две капли воды – «двойняшка», «однойцовый близнец», «брат», «двойник» [12, с. 168 – 189], и чистильщики единогласно признают его Иисусом) и материальные дары (их сулил в годы военной разрухи грабеж домов и магазинов режущий стекло голос Оскара). «Евангельское» общение Оскара и чистильщиков венчает черная месса, во главе которой Оскар стоит в двойном статусе – как инициатор и как ее духовный центр. Из всех возможных служб он выбирает литургию с совершением таинства евхаристии. Две сакральные фигуры главного алтаря церкви – Иоанна Крестителя и Младенца Иисуса – спиливаются для того, чтобы место Бога занял «преемник» Оскар. Произносимые молитвы Оскар сопровождает звуками своей жести, тем же барабаном вино и хлеб превращаются в своеобразные «Святые Дары», которыми причащаются присутствующие. Уже эти факты свидетельствуют о том, что это «не какая-то жалкая пародия, а истинная месса [...], пусть даже черная» [12, с. 439]. Но есть и еще одна сторона сущности Оскара, этого «гнома» [12, с. 201; 13, с. 240], «мальчика-с-пальчик» [12, с. 131], определяемая часто как фаллическая. «Преемник Христа» действительно окружает себя фаллической символикой. Это барабанные палочки, угри, лаковый пояс медсестры, на «гигиенические упражнения» [12, с. 91] с которым соблазнился Оскар в шкафу, а также многие заявления героя о непропорциональности роста «неизменно трехлетнего барабанщика Оскара» [12, с. 78] и его гениальности («Но при этом – тут даже Оскар не может отрицать процесса развития – у него все-таки росло нечто, и не всегда мне на пользу, росло, достигло в конце концов мессианских размеров» [12, с. 78]). Тут можно провести параллель с другим имитатором Бога, героем повести «Кошки-мышки», поражающим всех именно таких «мессианских размеров» половым органом, «достойным преклонения» [14, с. 31]. Стало быть, Оскар в образе носителя фаллического содержания вовсе не выдумка фрейдистски ориентированных интерпретаторов. Этот вывод позволяет изменить перспективу восприятия героя. То, что происходит ночью в церкви, – поклонение фаллической сущности, занявшей место Бога в алтаре, – есть не что иное, как традиционная практика сатанизма, и Оскар принимает в ней участие и как организатор-искуситель, и как выразитель откровенно сатанинского начала.

В образе Оскара, помимо фаллической семантики, сконцентрировано множество деталей, по форме заимствованных из Евангелия, по сути же – противопоставляемых чертам образа Божьего, начиная с происхождения и семьи и заканчивая несомой вестью. Пожалуй, самая главная ипостась Оскара, ставшая с ног на голову представления об образе Бога, – это ипостась Оскара-барабанщика. Имеющий внешность трехлетки барабанщик в мемуарах Оскара «не умеет как следует говорить» [12, с. 94], он находит замену слову – нечеловеческий крик, бьющий стекла, и глухой звук жести. Оскар программно *отвергает* человеческую речь, отвергает слово, а Слово, Логос, в религиозном понимании и понимании Гюнтера Грасса – это имя Бога: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин 1:1).

Знаменателен в этом смысле один из центральных эпизодов романа – искушение Христа. В церкви Сердца Христова Оскар искушает Христа дважды – терпя унижительное поражение в первый раз и воображая триумф во второй. Как анти-логос Оскар пытается навязать Богу Слова язык жести, повесив на скульптуру Младенца Иисуса, в котором он признает брата-близнеца и, конечно, соперника, барабан и требуя самовыражения, то есть чуда, должного сделать Иисуса последователем Оскара, а Оскара – законным «преемником». Чудо означало бы полную победу Оскара над Богом. Но чуда не происходит, и даже разбивающий стекло голос героя оказывается бессилем по отношению к витражам. С этого момента Христос – враг. Вторым искушением Оскар зло мстит униженному его Богу: в мемуарах описывается барабанный Иисус и назначение Оскара «преемником».

Какую же страшную весть несет этот анти-логос, превращающий мир в «адскую кузницу» [14, с. 17]? Оскар и все, кто следует за ним в других произведениях Грасса, проповедует «падение не спасенного человека» [7, S. 110], падшего человека, не имеющего надежды на иную жизнь. Об этом возвещают повесть-исповедь «Кошки-мышки» и парафразирующий историю творения роман «Собачьи годы». Пиленц, автор исповеди, образующей повествовательные рамки повести, буквально заиклен на «теа сулра», но заиклен на своем грехе (ответственности за смерть своего товарища Йоахима Мальке) не в смысле покаяния, поскольку не верит в возможность прощения и милости. «Также после окончания исповеди Пиленц остается наедине со своей виной» [7, S. 110] и со своими «хитроумными исследованиями, может ли богохульство в какой-то мере подменить собою молитву» [14, с. 93]. Исчезнувший в балтийских водах Мальке – одурманенный и в итоге погубленный болезненным самолюбием и тщеславием подросток с отталкивающей внешностью – до последнего дня жизни поклоняется женской сущности Девы Марии и, имея «пронзенную зубной болью мину Спасителя» [14, с. 20], неизменно обнаруживает физиогномическое сходство с Христом [15, S. 64]. Это сходство Мальке с традиционным в иконографии изображением Бога сочетается опять же с фаллической символикой (см. сцену группового онанирования [14, с. 29 – 31]). Зловещий образ Бога, сотворившего падшего человека, появляется в романе «Собачьи

годы». Здесь человеческая сущность переносится на кукольные механизмы: люди – это отпугивающие своим видом огородные пугала. Их пугальный бог – венец «пугалотворчества» Амзеля, ученика Оскара – особо жуткий конструкт, который, по заимствованному слову пророка Моисея, «горит, но никогда не сгорает» [13, с. 107]. В романе есть и театральная мистерия об изгнании из Рая, и описание «горного дела» Амзеля – искаженного до ада горнего мира с тридцатью двумя кругами кукольных чудовищ. Наконец, книга Откровения представлена пророчествами крысы, обитательницы клоак и канализаций, героини романа «Крысиха». Это, пожалуй, единственный положительный персонаж: из высказываний Гюнтера Грасса известна его симпатия к героине романа и его намерение вовсе освободить образ крысы от несправедливых негативных коннотаций [16, S. 353]. Конец Света, как свидетельствует Крысиха, наступит во время празднования 107-го дня рождения бабушки Оскара Мацерата, во время застолья, символизирующего Тайную вечерю во главе с Оскаром в образе Христа. Взрыв атомной бомбы, посягая на пародируемое таинство евхаристии и концептуально искажая развитие и смысл евангельских событий, произойдет в тот момент, когда Оскар, постаревший на 30 лет и теперь возглавляющий производство порнографических фильмов, возвестит о замене божественного промысла возможностями современной компьютерной техники. После Взрыва из недр земли на ее поверхность выйдут крысы, они перенесут тела Оскара и бабушки в церковь, где будет учрежден культ поклонения их останкам как мощам Девы Марии и Младенца Иисуса. Крысы приведут в исполнение то, к чему стремился Оскар в «Жестяном барабане», и что на суде было определено как «черная месса». В «Крысихе» элементы сатанинского мировоззрения приобретают еще более гиперболизированную гротескную окраску, поскольку крысы, будучи изначально синонимом теневой сферы, почитают не просто Оскара, а мертвого Оскара, который погиб во время своей Тайной вечери, который никогда не воскреснет и не будет живым Богом. Второе пришествие, ожидаемое крысами, – прибытие Крысочеловека, генетические предки которого произошли от детей легендарного Хамельна и их любимых крыс.

По небольшому числу приведенных цитат и сюжетных деталей, можно судить о принципах возведения гротескной церкви антихриста. Книги Грасса – это настоящие «записки из подполья», колоритно, почти осязаемо выписывающие пространство без света и радости: грассовские герои ютятся под женскими юбками, столами, в глубоких шахтах, подземных тоннелях. Всем своим существом они устремлены прочь от горнего мира, в недра земли, мрак и холод. Главный герой Грасса Оскар специально – и буквально – бросается в погреб, чтобы стать первым из многих *падиших* подпольных подвижников и погрузиться в тусклую реальность антибытия. За собой Оскар увлекает остальных: Мальке («Кошки-мышки») – под воду, Амзеля («Собачьи годы») – в шахты, детей средневекового города («Крысиха») – в пещеру, где они будут совокупляться с крысами, и так далее.

Грассовские персонажи будто запрограммированы на зло, открытость злу, жизнь во зле. Многомерный гротескный космос Грасса, эта *Civitas Diaboli* с «другой правдой», представляет собой паноптикум антигероев, от лукаво скорбящих мудрецов до шутов-подлецов. В них все сведено к изнанке человеческой души, низменным инстинктам, социально-животным рефлексам и непременно к той или иной форме богоборчества. В мире этих персонажей завершается эсхатологический процесс «полного обесчеловечивания» [17, S. 287] человека, некогда созданного по образу и подобию Бога, а теперь «редуцированного до себя самого» [17, S. 317], или «разоблаченного», как назовет это состояние Грасс в одном из манифестов своей идейно-художественной программы. Персонаж, подвергшийся подобному «разоблачению», а точнее, *расчеловечиванию*, постоянно пытается подогнать под себя меру Божественной личности: гном Оскар – Младенца Иисуса, гордец Мальке – Спасителя, постапокалиптический Крысочеловек – Богочеловека. Протест Грасса против Бога – личностно-импульсивный, *зеркальный*, всеосмеивающий. «Мир Грасса [...]», – замечает Фолькер Нойхаус, – «не дуалистичен: Бог и дьявол в нем – это компаньоны, а не противники» [18, S. 95], «кровные братья» [18, S. 96]. Грасс уподобляет дьявола (антихриста) Богу, однако в двуединстве они существовать не начинают и «компаньонами» не становятся.

Здесь придется столкнуться с одним из наиболее сложных художественно-этических моментов. Титул «совесть нации» Гюнтер Грасс получает за свое противостояние всеобщему желанию забыть жуткие, фантазмагорические картины истории и изжить сковывающее нацию чувство вины, коллективному вытеснению воспоминаний о Зле. При этом Грасс, однако, доходит до смакования и эстетизации Зла, холодного призвания его в свою гротескную действительность, где нет и тени сожаления о потерянной гармонии, жалости, снисхождения, любви к человеку в его «разрушенном образе», где, напротив, есть лишь потребность в его «разоблачении». Вопрос об этической цели создателя гротескного анти-бытия был поднят давно, за два года до статьи Цизеля. Вот отрывок из письма члена жюри Бременской премии, проголосовавшего в 1962 году против кандидатуры Грасса: «Роман "Жестяной барабан", написанный, бесспорно, одаренным автором, принадлежит к тем произведениям, которые способны не взволновать или испугать, а повредить, если вовсе не разрушить человеческую душу и человеческий дух. [...] Я не считаю, что художник не должен заниматься темными и мрачными силами, которые господствуют в мире. Он не только имеет на это право, но и должен этим заниматься, это даже необходимо. Книга, в которой

хотя бы поверхностно не отмечен уничтожающий потенциал этих сил, не может претендовать на то, чтобы быть настоящим произведением искусства. Гораздо важнее, что стоит за произведением, какова цель автора. [...] Та цель, которая проступает в "Жестяном барабане", – при условии, что я ее правильно понял, – противоречит моим представлениям об искусстве» [19, S. 170 – 171].

Остается лишь добавить, что бесстрастному читателю, выбирающему, к какому лагерю ему примкнуть – противникам или сторонникам Грасса, необходимо, прежде всего, запастись тем же багажом теологических знаний, каким располагает знаменитый мастер гротеска.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хлебников, Б.Н. Феномен Грасса / Б.Н. Хлебников // Иностранная литература – 2007. – № 1. – С. 243 – 259.
2. Grass, G. Beim Häuten der Zwiebel / G. Grass. – Göttingen: Steidl Verlag, 2006.
3. Грасс, Г. Луковица памяти / Г. Грасс; пер. с нем. Б.Н. Хлебникова. – М.: Иностранка, 2008.
4. Grass, G. Helen Wolff. Briefe 1959–1994 / G. Grass; hg. von D. Hermes. – Göttingen: Steidl Verlag, 2003.
5. Buschmann, S. Zensur in der BRD nach 1945 / S. Buschmann. – Frankfurt a. M.: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1997.
6. Грасс, Г. Продолжение следует... Речь по случаю присуждения Нобелевской премии, произнесенная 7 декабря 1999 года в Стокгольме / Г. Грасс // Мое столетие. – М.: Изд-во АСТ, 2001.
7. Neuhaus, V. Das christliche Erbe bei Günter Grass / V. Neuhaus // Text+Kritik. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. – Heft 1, Aufl. 6: Günter Grass. – 1988.
8. Grass, G. Der Butt. Werkausgabe in 16 Bänden / G. Grass; hg. von V. Neuhaus, D. Hermes. – Göttingen: Steidl Verlag, 1997. – Bd. 8.
9. Den Menschen entlarven. Der Bildhauer-Dichter Günter Grass // Günter Grass. Werkausgabe in zehn Bänden. Darmstadt, Neuwied, Luchterhand, 1987. – Bd. 10.
10. Карельский, А.В. Предисловие / А.В. Карельский // Грасс, Г. Кошки-мышки / Г. Грасс. – М.: Радуга, 1985.
11. Schwarz, W.J. Der Erzähler Günter Grass / W.J. Schwarz. – Bern, München: Francke Verlag, 1969.
12. Грасс, Г. Жестяной барабан / Г. Грасс. – М.: Терра – книжный клуб, 2002.
13. Грасс, Г. Собачьи годы / Г. Грасс // Собр. соч.: в 4 т. Харьков: Фолио, 1997. – Т. 2: Собачьи годы.
14. Грасс, Г. Кошки-мышки / Г. Грасс // Собр. соч.: в 4 т. Харьков: Фолио, 1997. – Т.3: Кошки-мышки. Под местным наркозом. Из дневника улитки.
15. Rempe-Thiemann, N. Günter Grass und seine Erzählweise. Zum Verhältnis von Mythos und literarischer Struktur / N. Rempe-Thiemann. – Bochum: Dr. Brockmeyer Universitätsverlag, 1992.
16. Mir träumte, ich müsste Abschied nehmen. // Günter Grass. Werkausgabe in zehn Bänden. Darmstadt, Neuwied, Luchterhand, 1987. – Bd. 10.
17. Promies, W. Die Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie / W. Promies. – München: Carl Hanser Verlag, 1966.
18. Neuhaus, V. Günter Grass «Die Blechtrommel» / V. Neuhaus. – München: Oldenbourg Verlag, 1982.
19. Neuhaus, V. Erläuterungen und Dokumente. Günter Grass «Die Blechtrommel» / V. Neuhaus. – Stuttgart: Reclam, 1997.

АВСТРИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Л.М. Коновод (Брест, БрГУ им. А.С. Пушкина)

НЕМЕЦКОЯЗЫЧНАЯ КОНКРЕТНАЯ ПОЭЗИЯ: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Конкретная поэзия, как явление европейского неоавангардизма середины XX века, тяготеет к ревизионизму в отношении традиционного языка художественной литературы, воспринимая его в свете теории знака, аналитической философии Л. Витгенштейна. Для конкретизма характерна интенция к поискам первооснов слова, движение к элементарным структурам языковой реальности, в крайнем случае – к отдельному слову, отдельным буквам.

Термин «конкретная поэзия» получил распространение с 1955 года. Швейцарский поэт и теоретик литературы Ойген Гомрингер в статье «Конкретное искусство», вводит его, опираясь на подобное проявление в изобразительном искусстве (Модриан, Кандинский), где термин «конкретное искусство» был известен уже с 1930-х годов.

По словам М. Бензе, профессора философии Штуттгартского университета, эстетика, семиотика и одного из практиков конкретизма, «конкретная поэзия – это стиль материальной поэзии, если это понимать как вид литературы, которая подразумевает лингвистические структуры (такие как звуки, слоги, слова, последовательности слов, парадигмы слов) в первую очередь как представления мира лингвистики. Кроме того, язык материальной поэзии не является предметом конвенциональных правил грамматики и синтаксиса обычной речи, но подчиняется правилам уникальных визуальных и структурно ориентированных моделей» [1, с. 172].

Таким образом, язык перестает трактоваться в виде универсальной грамматики и словаря, абстрактной лингвистической системы правил, в конкретизме акценты смещаются на уникальность речи субъекта, неповторимость языка художественного произведения. Конкретистское понимание слова как «звукового жеста» соотносится с особым миметическим слоем языка. С традиционных позиций такие слова существуют в маргинализированных областях дискурса: в детском словотворчестве, в культовых глоссалалиях, поэтической зауми.

Показательным в этой связи является текст М. Бензе, состоящий из семикратно повторенного слова, перемежающегося предлогами. Содержание стихотворения, насколько можно говорить о его содержании, прекрасно иллюстрирует поэтическую установку конкретизма: работа с языковым поэтическим материалом должна проводиться по тем же принципиально точным законам, что и работа с материальными объектами. Бензе деклинирует оборот «производить кладку (стены)», получая выражение, которое опосредованно переводится как «кладка из кладки для кладки от кладки в кладку с кладкой о кладке»¹, эквивалентное русскому выражению из однокоренных слов «огород городить». Сам вид текста на странице как раз и напоминает пресловутую «каменную стену». Нельзя не отметить и игру слов при толковании слова «concrete» с западноевропейских языков: одним из вариантов является перевод как «железобетонный», а конкретная поэзия соотносится, соответственно, с железобетонной поэзией, приближенной к инженерному расчету, характеризующейся лаконизмом художественных средств, логизированием.

Произведения конкретной поэзии синкретичны по своей природе: в текстах поэтов-конкретистов наблюдается стремление к единству вербального и визуального, образного и абстрактного, разных семиотических систем. Постоянно происходит «перевод словесного описания в зрительный образ и наоборот – графическому образу дается вербальная интерпретация» [1, с. 67].

Одновременно с этими явлениями во Франции вокруг Пьера Гарнье оформляется «спациалистическое» движение, представители которого «разлагают ткань стихотворения на слова, буквы и, варьируя эти элементы, переставляют их вручную или при помощи машин, по правилам математики или по собственной прихоти» [2, с. 61]. В Англии, Норвегии, Чехословакии появляются многочисленные варианты буквенных, звуковых, объектных стихов, которые называют «конкретной», «фонетической», «объективной», «фонической», «кибернетической» поэзией.

К предыстории немецкоязычной конкретной поэзии следует отнести упражнения с ритмической организацией стиха в поэме-симфонии «Фантазус» Арно Хольца, эксперименты дадаизма Курта Швиттерса, Хуго Балля, Рауля Хаусмана, итальянский футуризм Маринетти с проповедью культурно-революционной программы. Кроме того, генетическую близость конкретной поэзии и сюрреализма Андре Бретона и леттризма Иссидора Исса следует принимать с ограничениями.

¹ Сохранена традиция письма без заглавных букв и знаков препинания.

Наряду с целыми литературными движениями отдельные авторы оказали сильнейшее влияние на формирование конкретистской эстетики и поэтики. У С. Малларме О. Гомрингер перенимает термин «конstellация»; принципы построения конкретного стихотворения (смещение поэзии с графикой как в стихотворении «Зарезанная голубка и фонтан») во многом заимствованы из сборника Г. Апполинера «Каллиграммы. Стихотворения мира и войны» (1918). В ряду предшественников-персоналий необходимо отметить и авангардистские тексты Г. Стайн; не в последнюю очередь творчество поэта, художника, скульптора Г. Арпа, чья игровая лингвистически богатая поэзия («Короли перед всемирным потоком», 1952; «На одной ноге», 1955, «Вахтенный журнал мечтательного капитана», 1965) и побуждали развитие конкретной поэзии, и сопровождали её.

Следует упомянуть также о «Венской группе» – австрийском параллельном и особенном развитии конкретной поэзии. Фридрих Ахлейтнер, Ганс Карл Артманн, Конрад Байер, Герхард Рюм, Освальд Винер входят в состав этого объединения писателей, музыкантов, архитекторов, художников, собравшихся вместе из-за общего интереса к авангардистским экспериментам и, не менее, из презрения к установленной реставрационной политике Австрии. Выйдя из созданного в 1946 году «Артклуба», президентом которого в своё время был Альберт Парис Гютерсло, «Венская группа» начала с 1952 года самостоятельную деятельность. Программную основу деятельности группы предложил в 1953 году Г.К. Артманн в «поэтической прокламации из восьми пунктов». Основные требования – это апрофессионализм художественных упражнений, расширение эстетических рамок поэзии, пропаганда не герметичного творчества, использование диалекта для создания произведений. Сам Г.К. Артманн – непревзойденный мастер именно диалектной прозы и сборника стихов «*med ana schwoazzn dintn*» (1958). Из-под его пера вышли также пьесы, либретто и киносценарии. Книги Артманна, озаглавленные с намеренной нелепостью – «Черными чернилами», «Крашенный от руки людоед», «Заглавная буква флага» – расходились в Австрии и Германии огромными тиражами. Литературные кабаре 1958 и 1959 года стали апогеем активности «Венской группы», после чего сотрудничество авторов прекратилось.

Общими для творчества литераторов «Венской группы» стали антибуржуазно-анархистские настроения, мотивы «черного юмора» с его шутовской издевкой, экспериментирование, широкое использование метода монтажа. В рамках деятельности группы Г. Рюм делает попытки разработать программу «методического инвенционизма» (от англ. «*invention*» – изобретательство). Эти изыскания приводят Рюма и его единомышленников к упражнениям на основе ограниченного количества слов. К примеру, стихотворение «*zart*» основано на многократном повторе слова «*zart*» – «нежный», «хрупкий» и единичной вставке слова-антонима «*hart*» – «крепкий», «жесткий», что сообщает высказыванию известный драматизм и экспрессию. Конstellация, вид слов на бумаге в этом тексте подчеркнуто однообразный, графичный, тем более «взрывным» представляется вкрапление «лишнего» слова, хоть и отличающегося всего одной буквой:

zart
zart
zart
zart
zart
hart
zart

В результате подобной деятельности в «Венской группе» и в конкретизме вообще получила большое распространение техника «*ein-wort-tafeln*», письма одним единственным словом, прием «облицовки» этим словом определенного рисунка на странице. Данная техника «Венской группы» во многом схожа с «конstellациями» О. Гомрингера.

В программном для конкретизма тексте Гомрингера «От стихотворения к конstellации» (1954) заявлена мысль, что «конstellация – это простейшая возможность построения стихотворения, основанного на слове. Она охватывает группу слов, как будто охватывает группу звезд и становится звездной картиной, созвездием» [3, S. 165]. Под конstellацией следует понимать взаимное расположение и взаимодействие различных объектов от астрономических тел до знаков на бумаге. Сравнение указывает на то, что, по мнению Гомрингера, стихотворение – это абсолютное расположение слов, как россыпи звезд – абсолютные созвездия. Самым известным гомрингеровским стихотворением-конstellацией является «*das schwarze geheimnis*»:

черная тайна
есть здесь
здесь есть
черная тайна

Одним из значительных мастеров в кругу авторов конкретной поэзии является Франц Мон. Творческое кредо этого поэта – создание «*Querstellen*», текстов, которые могут читаться в различных направлениях, «вдоль и поперек». Монтаж и коллаж являются характерными способами предъявления подобных

текстов. Одно из стихотворений Ф. Мона – своеобразная магическая фигура, состоящая из палиндромного слова «ротор». Данный текст может читаться по кругу, наглядно демонстрируя движения ротора:

```

r
o r o
t o r o t
o t o r o t o
r o t o r o t o r
o t o r o t o
t o r o t
o r o
r

```

Среди австрийских конкретистов особое место занимает Э. Яндль, автор ряда теоретических работ по современной литературе («die schöne kunst des schreibens» – «прекрасное искусство письма», 1976; «Das Öffnen und Schließen des Mundes» – «Открытие и закрытие рта», 1985), талантливый декламатор. Достаточно большое количество произведений Э. Яндля 1950–60 годов имеет подчеркнуто каламбурное, смеховое начало, генетически связанное с различными игровыми ситуациями: с моментом организации игры, собственно игрой, которая предполагает состязание (артикуляционное, интеллектуальное), или игрой-удовольствием от жонглирования звуками, смыслами. В немецком фольклоре произведения подобного типа принято объединять жанром «Schüttelreime» (от «schütteln» – «трясти», «перетряхивать» и «Reim» – «стих»), где языковая «ошибка», «оговорка» составляет все содержание стихотворения. На таком подходе основано стихотворение «озаление», внимание уже в заголовке обращает на себя подмена буквы «р» буквой «л». Стихотворение является своеобразным манифестом антистереотипного творчества, радикальных экспериментов:

многие думают
плаво и рево
нерзья пелепутать
частая пломашка

Эксперименты Бензе, Артманна, Рюма, Гомрингера направлены, по сути, в противоположные стороны. С одной стороны, заметно стремление конкретизма к редукции, минимализации языкового материала, что проявляется в разрушении синтаксиса, размера стиха и рифмы, письме «атомарными речевыми единицами», использовании просторечий и диалектов. С другой стороны, в орбиту конкретной поэзии вовлекается материал не характерный для литературы, расширяются ее границы. Это проявляет себя в визуализации текстов, практике текстов-идеограмм и констелляций, создании акустических стихов, использовании в тексте приемов внутренней корреспонденции (палиндромы). Традиционные языковые связи в обоих случаях подвергаются демонтажу, информационный характер языка и текста разрушается и пересоздается по новым законам. Таким образом, поэтический язык преобразуется в аудиовизуальную «медиум» поэзию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архипов, Ю. Бунт и эксперимент в литературе ФРГ и Австрии / Ю. Архипов // Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950–60 годов / ред. колл. А.Л. Дымшиц, Р.М. Самарин, Я.Е. Эльсберг. – М.: Худож. лит., 1972. – С. 171 – 189.
2. Силичев, Д.А. Семиотика и искусство: анализ западных концепций (Цикл «Зарубежная эстетика») / Д.А. Силичев. – М.: Знание, 1991. – 64 с.
3. Gomringer, E. Konstellationen. Ideogramme / E. Gomringer. – Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1983. – 196 s.

В.Ю. Филатова (Москва, РГГУ)

«ОТСУТСТВУЮЩИЙ» ПЕРСОНАЖ В ДРАМАТУРГИИ ТОМАСА БЕРНХАРДА

В настоящей статье нам хотелось бы сосредоточить внимание на персонаже, которого часто исследователи упускают из вида, не отводят ему должного места в общей системе персонажей – на внесценическом или «отсутствующем»¹ персонаже. Как справедливо отмечают С.Д. Балухатый и Н.В. Петров в исследовании, посвященном драматургии Чехова [2], внесценические персонажи играют важную роль в произведениях драматурга: у Чехова нет случайных внесценических персонажей, «они неразрывно связаны

¹ Е. Фарино называет «отсутствующими» персонажами тех персонажей, которые «конвенцией данного мира не исключаются, а наоборот, допускаются. Поэтому их отсутствие заметно и этим самым – значимо» [цит. по 1, с. 164].

со всеми сценическими персонажами, и только в своем взаимовлиянии с ними, сценические образы создают сложнейшую систему художественных образов» [2, с. 160]. Если исключить хотя бы одного внесценического персонажа, сюжет пьесы может развиваться иным образом: если убрать Дериганова, то «некому будет спорить с Лопахиным, и, может быть, Лопахин не купит "Вишневого сада"; если убрать любовника Раневской, то ей незачем будет ехать в Париж» [2, с. 160]. Таким образом, внесценические персонажи способны влиять на ход основного действия и на поступки и судьбу персонажей сценических.

В пьесах австрийского писателя Томаса Бернхарда (Thomas Bernhard, 1931–1989) такое же важное место отводится персонажам, которые ни разу не появляются на сцене, однако играют важную роль в общей системе действующих лиц, а иногда даже претендуют на роль главного героя в произведении. Их наличие обогащает театральность пьес Бернхарда. Эти «отсутствующие» персонажи делятся на несколько категорий. Часто в пьесах встречается упоминание реальных исторических лиц. Пьеса «Лицедей» (1984) насыщена ими. Брюскон, «великий» драматург, режиссер и актер, ставит себя в один ряд с великими предшественниками: «Шекспир / Вольтер / и я» [3, с. 544] или «Шекспир Гете / Брюскон / вот она правда» [3, с. 620]. С одной стороны, это говорит о претензии Брюскона на великую значимость его и его «комедии человечества», которой, увы, так и не удастся предстать перед нами. Но, с другой стороны, здесь, может быть, проглядывает и авторская самоирония, и тайное самовосхищение, и игра: этот список можно было бы продолжить – Шекспир / Гете / Вольтер / Пиранделло / ... / Бернхард. И во многих других случаях в высказываниях Брюскона часто проглядывает и сам автор: Бернхард иронически отождествляет себя с Брюсконом? (впрочем, оставим тут знак вопроса). Необходимо отметить, что имя Шекспира встречается часто в пьесах Бернхарда. Все его персонажи-актеры своим великим достижением считают именно роли в шекспировских пьесах: Минетти в роли Короля Лира, отвергший всю литературу, кроме одной пьесы Шекспира, («Минетти», 1976), Роберт жалеющий, что не сыграл того же Лира, и тщетно пытающийся репетировать его сегодня («Видимость обманчива», 1983), старый актер и его Ричард III («Сложность простоты», 1986). Постоянные отсылки к великому драматургу говорят и о почитании его самим Бернхардом: в своих интервью он часто упоминал Шекспира в качестве примера и ссылался на законы его драматургии. Исторические лица – это и персонажи пьесы Брюскона «Колесо истории». В пьесе ярко и театрально обыгрывается загипсованная рука Ферруччо: «Правая рука в гипсе / я сперва думал все / финита ля комедия / а потом вдруг осенило / что у всех кого играет мой сын / как раз правая рука скрючена / у Гитлера правая рука была скрючена / у Нерона / как вы знаете / у Цезаря / да и у Черчилля тоже правая рука / была не в порядке [...] Так что он со своим гипсом / этих так называемых властителей / сыграет даже еще отменней / чем раньше играл» [3, с. 564]. Искалеченная рука Ферруччо «театральна»: она помогает в осуществлении театрального замысла. И «отсутствующие» персонажи вот-вот должны появиться на сцене. В конце пьесы «Лицедей» перед нами предстают: Брюскон в роли Наполеона, Госпожа Брюскон в костюме мадам Кюри, Сара в костюме леди Черчилль, Ферруччо в роли Меттерниха. Их появление на сцене еще раз обнажает театральность пьесы Бернхарда: предстают не сами реальные герои, но актеры, играющие этих исторических героев.

В пьесе «Минетти» также участвует исторический персонаж. Это бельгийский художник Джеймс Энсор. Именно Энсор сделал для Минетти маску Лира. Надо вспомнить картины Энсора («Въезд Христа в Брюссель», 1888 – 1889, «Пожилая женщина с масками», 1889, «Страшные маски», 1892, «Натюрморт с масками», 1896, «Смерть и маски», 1897, «Энсор с масками», 1899, «Отчаяние Пьеро», 1910, «Интрига», 1911 и другие), чтобы представить себе, каков был его Лир. Тема «маски» и связанная с ней тема «карнавала» являются важнейшими в творчестве художника. Маски окружали Энсора с самого детства: его родители держали лавку, в которой продавались сувениры, морские раковины и карнавальные маски. В творчестве Энсора маска, с одной стороны, выступает как укрытие, занавес истинного лица, а с другой стороны, она способна оголить то же лицо, указать на настоящее его выражение. Как можно увидеть, часто героем своих картин является сам художник: то он появляется в толпе масок, то подглядывает за скелетами, делящими труп. Герои Энсора гротескны и трагичны. В пьесе Бернхарда, по словам актера Минетти, он хотел, чтобы маску сделал ему именно Энсор. Становится очевидным, что никто, кроме Энсора, не смог бы сделать подобную маску. В речи Минетти маска и Энсор всегда стоят рядом, они не разделимы: «у меня маска Лира / работы самого Энсора», «Лир / в маске Энсора» [3, с. 206, 210]. Порой кажется, что именно маска Лира работы Энсора сыграла важную роль в актерской судьбе Минетти, без этой маски не было бы и самой роли. На это указывает и рассказ Минетти о несделанной Энсором маске для роли Просперо. По словам Минетти, Энсор умер и не успел сделать ему маску Просперо. И Минетти так и не сыграл эту роль, ибо без маски нет и роли. Однако Энсор появляется в пьесе еще и по другой причине: как символ Остенде. Энсор родился и умер в Остенде, и действие нашей пьесы также происходит в Остенде: магическом месте для самого Минетти. Актер, едва переступив порог отеля, проникновенно замечает: «Я люблю Остенде» [3, с. 207]. Здесь он встретился когда-то с Энсором (актер указывает даже место в отеле, где они обсуждали маску Лира), который сделал ему «самую чудовищную маску из

всех / какие только есть на свете» [3, с. 207], здесь он в последний раз сыграл своего Лира и здесь же закончил свой жизненный путь.

В пьесе же «Видимость обманчива» сам Минетти выступает как внесценический персонаж. Роберт, старый актер, показывает фотографию, на которой он изображен вместе с Минетти и следует реплика: «Это я с Минетти / великий актер», на что отвечает Карл: «Минетти / да» [3, с. 526]. Этим своему любимому актеру автор в очередной раз воздает должное. Обилие реальных исторических лиц в пьесах Бернхарда расширяет границы драматического произведения. Грань между сценой и жизнью стирается, внесценические персонажи как бы раздвигают театральные подмостки, связывают пьесу с более широким кругом людей и событий, с самой жизнью.

Как уже отмечалось, внесценические персонажи намеренно отсутствуют в произведении. Яркий пример такого отсутствия дает пьеса «Перед выходом на пенсию» (1979). Пьеса собственно начинается с «выпроваживания» Ольги – помощницы по дому. Вера отсылает ее к бабушке в деревню, и это не случайно. В день рождения Гимmlера, в особенный день для семьи (для Веры и Рудольфа, но не для Клары) никто не должен помешать празднику. А Ольга – персонаж извне, она не причастна к семейному театральному заговору, и поэтому в этот день должна «отсутствовать». В будни же она, по словам Веры, является очень важным персонажем: ее принял Рудольф, на ней держится весь дом, да и Клара давно бы была отправлена в приют, если бы не присутствие Ольги. Однако она важна и угодна в доме Хёллеров и по другой более важной причине – Ольга не слышит и не говорит. Она глухонемая, и этот ее недуг становится определяющим при выборе Веры: «Девочка которая нормально говорит и слышит / с одной стороны была бы куда лучше / но с другой стороны это хорошо / что она не умеет говорить / и не слышит / на том ведь все и основано / что она не слышит / и не говорит / представь себе что было бы / если бы она говорила и слышала» [3, с. 321]. Девочка наделена зрением, она все видит, но не может об этом никому «разболтать», приоткрыть занавес и выдать семейные тайны. По словам Клары, ей грозит смерть, если вдруг произойдет чудо: «начни она вдруг слышать и говорить / ты бы тут же ее убила» [3, с. 321]. Ольга еще демонстрирует замкнутость дома Хёллеров, его отгороженность от внешнего мира, а ее отсутствие еще более подчеркивает важность праздника для Веры и Рудольфа, в этот день им именно не нужен всевидящий зритель.

Значимость внесценических персонажей определяется тем, что они, ни разу не появляясь на главной сцене, влияют на ход основного действия. В пьесе «Минетти» таким персонажем является режиссер, который якобы пригласил актера на главную роль и назначил встречу в отеле, куда Минетти, собственно, и явился. На протяжении всей пьесы актер, а вместе с ним и читатели/зрители ждут режиссера. Оправданием, что режиссера все нет, становится опоздание Минетти, хотя в конце мы понимаем, что режиссера не было и не будет: Минетти все выдумал, чтобы приехать в свой любимый Остенде, в конечный пункт назначения. Идея сыграть Лира в последний раз овладела Минетти. Режиссер, именно тот персонаж, которого бы хотел увидеть герой, актер до самого последнего момента верно его ждет. В пьесе с режиссером получает свое развитие еще одна игровая ситуация: ситуация обмана. Минетти несколько раз принимает за режиссера то пожилую чету, то калек. Эти ситуации вскрывают обман и наводят самого актера на мысль о том, что «...все это мистификация / мистификация» [3, с. 233].

В пьесе «Лицедей» пожарный инспектор и жители Уцбаха оказываются главными персонажами, от которых зависит осуществление замысла Брюскона. В «Колесе истории» Брюскона в финале должна воцариться крошечная тьма, а для выключения основного и дежурного освещения необходимо получить разрешение пожарного инспектора. От его решения зависит, сыграет ли труппа Брюскона перед жителями Уцбаха. В пьесе Брюскон получает разрешение и готовится к вечернему спектаклю. Автор фактически наделяет этого «отсутствующего» персонажа властью, от решения которого зависит все. Жители Уцбаха, «отсутствующие» зрители в пьесе Бернхарда (о присутствии их в зале перед спектаклем мы узнаем из слов Брюскона, который наблюдает за ними в щель в театральном занавесе), решили судьбу спектакля: они покинули зал, разрушив этим театральную реальность внутри пьесы. Таким образом, Бернхард в этом случае наделил внесценических персонажей безграничной властью: состояться спектаклю или воспрепятствовать этому.

В «Елизавете II» (1987) внесценический персонаж не просто влияет на ход событий, а претендует на главную роль. Уже то, что в название пьесы вынесено имя именного этого персонажа, говорит об исключительной его роли в произведении. Племянник Херренштайна Виктор приглашает в дом дяди, который расположен в центре Вены на знаменитом Ринге, многочисленных гостей только для того, чтобы увидеть процессию Королевы Елизаветы. Елизавета II так и не появится на сцене, узнать о ее появлении зритель только сможет, услышав доносящиеся с улицы ликования людей. Однако долгое ожидание и праздничная атмосфера обернутся, как часто это случается у Бернхарда, крахом и смертью: балкон, на котором стоят все гости, рухнет вниз, и людское ликование заглушит последний крик многочисленных гостей и вой машины скорой помощи. «Отсутствующий» персонаж становится толчком ко всему действию, причиной «отвратительного спектакля» [4, S. 356], по словам Херренштайна.

Внесценические персонажи не только влияют на развитие действия, они являются знаком времени в пьесах. В основном, в пьесах Бернхарда, это прошлое. С помощью внесценических персонажей, как и с помощью предметов, драматург вытаскивает прошлое на сцену и делает его настоящим. В пьесах Бернхарда эти персонажи – символы прошлого, они никогда не появятся на сцене. Однако они владеют настоящим главных персонажей, вокруг них сосредоточено действие. Так в пьесе «Видимость обманчива» Матильда – спутница жизни Карла, ушедшая из жизни несколько недель назад, все еще здесь. Ее присутствие зримо ощущается в вещах: стоит ее фотография, повсюду ее платье; рояль, на котором она играла; ее канарейка Магги. Карл и Роберт только и говорят о Матильде. Перед нами проходит вся ее жизнь, и лишь иногда воспоминания сбиваются на жизнь двух братьев. Матильда являлась для Карла и Роберта центром их бытия, символом жизненной силы. Мы застаем братьев в состоянии неподвижности и жизненной обездвиженности: им «ничего не хочется» [3, с. 514] – ни есть, ни двигаться, ни репетировать, одним словом, ни жить. Для них жизнь – это прошлое, прошлое с Матильдой. Прошлое становится настоящим и помогает главным героям продолжать существовать: навещать друг друга по вторникам и четвергам и пытаться решить задачу, почему Матильда завещала летний домик Роберту. В пьесе «Площадь героев» (1988) подобным же центром становится профессор Йозеф Шустер, покончивший с собой несколько дней назад. Действие в пьесе разворачивается после похорон профессора. В данной пьесе Йозеф Шустер является не только центром семьи Шустеров, но и неким центром исторического прошлого, которое и сейчас на сцене: Госпожа Шустер до сих пор слышит рев народа, приветствующего Гитлера в 1938 году, доносящийся с Площади героев.

Таким образом, в своих пьесах Бернхард наделяет «отсутствующих» персонажей огромной театральной силой: способностью влиять на сценическую жизнь главных героев и раздвигать пространственно-временные границы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Польшикова, Л.Д. Персонаж / Л.Д. Польшикова // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 163 – 164.
2. Балухатый, С.Д. Драматургия Чехова. К постановке пьесы «Вишневый сад» в Харьковском Театре Русской Драмы / С.Д. Балухатый, Н.В. Петров. – Харьков: Издание Харьковского театра Русской Драмы, 1935. – 207 с.
3. Бернхард, Т. Видимость обманчива и другие пьесы / Т. Бернхард; сост., вступ. ст., пер. с нем. и примеч. М. Рудницкого. – М.: Ad marginem, 1999. – 720 с.
4. Bernhard, Th. Stücke / Th. Bernhard. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Е.А. Борисеева (Минск, БГУ)

ТРАДИЦИИ МЕНИППЕИ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (Л.-Ф. СЕЛИН «ПУТЕШЕСТВИЕ НА КРАЙ НОЧИ»)

С легкой руки М.М. Бахтина литературоведение XX века реанимировало понятие менипповой сатиры, или мениппеи. На сегодняшний момент мениппея оказывается одним из наиболее частотных литературоведческих терминов. Думается, причин актуализации понятия, пришедшего из античной литературы, может быть несколько. Прежде всего, мениппея как одна из жанровых разновидностей серьезно-смеховой (или серьезно-комической) литературы (греч. *spoudogeloion*: *spoudaios* – «серьезный, морально правильный», а *gelaion* – «комический, шуточный») наиболее полно отражает мировосприятие человека XX века, стоящего «на краю» и сознающего обреченность всех своих усилий, при этом смех оказывается для него и способом защиты, и средством борьбы с абсурдной реальностью. Вторая причина востребованности мениппеи состоит в том, что данная форма соотносится с идеей множественности истины. Это и позволяет Юлии Кристевой утверждать, что мениппея как нельзя более соответствует культурно-историческому моменту постмодернизма. Согласно постструктурализму, мениппова сатира продуцирует диалогический способ мышления, позволяющий выйти за пределы самотождественности и каузальности: она «не знает монологизма [...] "Тирания", властвующая над ней, – это тирания текста [...], то есть тирания ее собственной структуры, творящейся и уясняющей из себя самой» [2, с. 237].

Становление менипповой сатиры связывают с деятельностью кинического философа и писателя Мениппа из Гадары, его имя, собственно, и дало название этому жанру, хотя сами произведения Мениппа до нас не дошли – впервые назвал свои сочинения «*satirae menippeae*» римский ученый Варрон (I век до н.э.). Мениппея была одним из самых востребованных жанров в античности, в частности, в творчестве Лукиана, который, по его собственному признанию, «преподнес комический смех, скрытый под философической торжественностью» [4, с. 43]. В настоящее время ученые рассматривают мениппею «не как жанр в строгом, чисто литературоведческом смысле, не как тип повествования, который можно было бы четко охарактеризовать, а скорее как свободную традицию или как совокупность некоторых литературных приемов, которые могут использоваться по-разному» [3, с. 243].

Характерно, что уже в первой половине XX века наряду с теоретическим осмыслением данного феномена традиции менипповой сатиры активно разрабатываются французской литературой, причем теми авторами, чьи имена традиционно связывают с реформой романного повествования (А. Жид и Л.-Ф. Селин). В 1929 году была написана работа М.М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», где он обращается к понятию мениппеи, а в 1932 году публикуется роман Л.-Ф. Селина «Путешествие на край ночи», вызвавший скандал в «благородном семействе» французской литературы. Жанровые компоненты мениппеи, выделенные в работе М.М. Бахтина, образуют своего рода матрицу, применение которой к роману «Путешествие на край ночи» многое объясняет в природе «злого гения» Селина.

Изначально, по определению М.М. Бахтина, «мениппея – это универсальный жанр последних вопросов» [1, с. 170]. Именно эти «последние вопросы» и составляют основу романа Селина: что есть человек, соотношение доброго и злого начал в человеческой природе, бренность бытия и неотвратимость смерти. Основу авторской позиции составляет переоценка ценностей традиционного европейского гуманизма. Селин последовательно разрушает все иллюзии в отношении человеческой природы, закладывая тем самым основы постфилософии. Роман оказывается своего рода «голой правдой о человеке». По мысли автора, Зло заложено в самой природе человека. Но селиновский взгляд мизантропа – это, прежде всего, взгляд на самого себя. Герой-рассказчик предельно честен в отношении себя: «...я, подлинный Фердинан, которому недоставало того, что возвышает человека над собственной жизнью, – любви к чужой... Что я перед величием смерти? Так, мелочь. Не было во мне великой идеи человечности» [5, с. 473]. Концепция личности у Селина обусловлена отказом от упрощения и идеализации человека.

На пути к главной цели – провоцированию философской идеи – мениппея не останавливается ни перед каким вымыслом, коль скоро этот вымысел работает на создание исключительной ситуации, в которой и происходит испытание. Цепь авантур, в которые попадает герой-рассказчик «Путешествия на край ночи» – это и есть «предельные ситуации», будь то Первая мировая война, «африканский ад» или лечебница для душевнобольных. Причем поиски рассказчиком Бардаму своего «я» оборачиваются стремлением сбежать от самого себя, в чем проявляется амбивалентность мениппеи. Карнавализация художественного универсума романа является одним из важных аргументов в пользу мениппейных традиций у Селина. И Африка, и мир американских городов-муравейников воспринимаются автором сквозь призму карнавала: «Выходя из бредовых сумерек отеля, я по-прежнему бродил по окрестным улицам, по

этому нелепому карнавалу головокружительно высоких зданий» [5, с. 206]. Связь с карнавалом обозначена в композиционно важной сцене с аттракционами, которая, повторяясь в начале и в конце романа, образует своего рода кольцо, скрепляющее фрагментарное повествование. Карнавальность у Селина неразрывно связана с трагизмом мировосприятия. А трагедия, в свою очередь, оборачивается фарсом.

«Скрипучий смех» Селина (определение М.-К. Беллоста) обнажает Апокалипсис современного мира. Диапазон комического в романе достаточно широк: от «черного юмора» (например, при описании американской «преисподней» – общественного туалета) до доброжелательной иронии. В характеристике Альсида, который поразил Бардаму своей жертвенностью по отношению к племяннице-сироте, ирония становится своего рода защитным экраном, дабы подлинные чувства не были осквернены грубой реальностью: «Было ясно, что Альсид чувствует себя в горних сферах как дома и запросто говорит с ангелами на ты, а ведь с виду – самый обыкновенный парень. Он сам, почти бессознательно, пошел на годы пытки и гибель своей бедной жизни в раскаленном однообразии ради маленькой девочки, дальней родственницы... не руководствуясь ничем, кроме доброго сердца. Он совершенно незаметно подарил этой далекой девочке столько нежности, что ее хватило бы на то, чтобы переделать целый мир» [5, с. 167].

Одна из характерных черт мениппеи – пародия, что обусловлено карнавальной природой жанра. Пародия становится ведущим компонентом повествования у Селина. Романист в резко пародийном ракурсе представляет и военные действия, и колонизацию Африки, и индустриальный мир Америки. Пародия распространяется и на образно-персонажный уровень романа. У главного героя «Путешествия на край ночи» Бардаму есть двойник – Робинзон, повторяющий его судьбу в пародийном аспекте, что также характерно для мениппеи. На каждом этапе «путешествия» дороги Бардаму и Робинзона пересекаются, причем и в Африке, и в Америке образ Робинзона рождается из сознания героя, балансирующего между сном и явью, так что возникает сомнение в реальном существовании двойника: «Имя Робинзон так неотступно гвоздило у меня в голове, что, в конце концов, там ожили знакомые мне фигура, походка, даже голос. И в миг, когда я собирался по-настоящему нырнуть в сон, передо мной отчетливо встал весь человек: я поймал – не себя самого, понятное дело, а воспоминание о нем, Робинзоне [...], с которым я крался по краю ночи...» [5, с. 176]. Образ пародирующего двойника, «странности» Бардаму, его существование между сном и явью, ночные кошмары и галлюцинации можно трактовать как мениппейный «морально-психологический эксперимент», разрушающий «эпическую и трагическую целостность человека и его судьбы: в нем раскрываются возможности иного человека и иной жизни, он утрачивает свою завершенность и однозначность, он перестает совпадать с самим собой» [1, с. 197]. С самого начала Бардаму выступает своего рода нарушителем общепринятой игры, в которой каждому отведена определенная социальная роль (неприятие патриотических настроений во время Первой мировой войны, отказ от обезличивающей работы на фордовском заводе). Селин выстраивает образ рассказчика Бардаму как героя мениппеи – «человека не как все», не вписавшегося в общепринятую норму, «всеми презираемого и всех презирающего».

С целью изменения ракурса изображения и усиления трагической атмосферы Селин вводит в повествование элементы фантастики. Так, перед рассказчиком разворачивается апокалиптическая картина танца мертвецов над площадью Тертр: «Они, мертвые, начинали свой путь на площади Тертр, по соседству. Со всех четырех сторон света, кружась, хлынули привидения, призраки всех эпопей... Одна эпоха гонялась за другой... небо разом отяжелело от этой мерзкой свалки...» [5, с. 319]. Такую свободу вымысла постулирует именно мениппея.

В «Путешествии на край ночи» Селин создает особую систему стиля, смело соединяя несоединимое: грубое просторечие, арго, ненормативную лексику и литературный язык. Характерно, что своим литературным предшественником писатель называл Рабле. Действительно, иницируя реформу литературного языка, Селин выступает продолжателем раблезианской традиции, которая становится залогом обновления литературы, активных художественных поисков. Согласно мнению участников круглого стола, состоявшегося в 1999 году и объединившего известных французских писателей, литературоведов и критиков, французская литература «выходит из чистилища» к концу XX века благодаря раблезианскому началу, доминирующему в современных текстах и, кстати, развивающему мениппею. Следует сказать, что на сегодняшний день мениппова сатира остается одним из наиболее продуктивных жанровых образований. Мениппейные традиции прослеживаются в творчестве очень разных писателей: от Э.-Э. Шмитта и М. Уэльбека до Ф. Бегбедера и Б. Вербера.

Таким образом, выявленные особенности селиновского повествования позволяют говорить об использовании в «Путешествии на край ночи» жанрового кода мениппеи. Трагикомическое начало, проблемы экзистенции, образ героя-рассказчика, выход за границы социальных и психологических норм, карнавализация художественного мира, обращение к фантастике, пародийность и разностильность повествования, – все это свидетельствует о мениппейных традициях в художественном наследии Селина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1972.
2. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // М.М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Т. I. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 213 – 243.
3. Ланге, В. «Элементарные частицы» Уэльбека и мениппова сатира / В. Ланге; пер. с нем. // Иностранная литература. – 2005. – № 2. – С. 237 – 255.
4. Лукиан. Человеку, назвавшему меня «Прометеем красноречия» / Лукиан // Избранное. Пер. с древнегреч. / Сост., предисл. И. Нахова; коммент. И. Нахова и Ю. Шульца. – М.: Худож. лит., 1987. – С. 40 – 43.
5. Селин, Л.-Ф. Путешествие на край ночи / Л.-Ф. Селин. – Харьков: «Фолио»; Ростов н/Д: «Феникс», 1999.

Т.А. Мозгова (Минск, БГУ)

**РОМАН «ПЛАТФОРМА» М. УЭЛЬБЕКА
И ТРАДИЦИЯ ФРАНЦУЗСКОГО «ЭКЗОТИЧЕСКОГО РОМАНА»**

Французский поэт и этнограф-любитель Виктор Сегален в своей работе «L'Essai sur l'Exotisme» определяет «экзотическое» как «всего лишь познание другого; восприятие отличного; знание того, что нечто не просто так; и власть экзотизма это всего лишь способность понять иного» [1, р. 23]. Проблема непонимания между людьми на личностном и межнациональном уровне обострилась на рубеже XX–XXI веков, и потому Уэльбек обратился к ней в своих романах. В основе «экзотического романа» лежит путешествие главного героя и описание посещаемых им стран. М. Уэльбек считает, что «путешествия непременно порождают в нас расовые предрассудки или же укрепляют их» [2, с. 112]. А расовые предрассудки всегда доходят до открытых проявлений расизма и перерастают в терроризм. Уэльбека действительно волнует конфликт цивилизаций и это заставляет его обратиться к традиции французского «экзотического романа».

Большинство французских исследователей относят к традиции французского «экзотического романа» имена Шатобриана с его произведениями «Атала» («Atala», 1801), «Рене» («René», 1801) и «Путешествие из Парижа в Иерусалим» (Itinéraire de Paris à Jérusalem, 1811), Гюго с его «Восточными мотивами» («Les orientales», 1829), Нерваля и его «Путешествие на Восток» («Voyage en Orient», 1843). Также к этой традиции причисляют и Флобера с романом «Саламбо» («Salammbô», 1861), и даже некоторых поэтов: Леконта де Лиля и его сборник стихотворений «Poèmes barbares», а «Цветы зла» («Fleurs du mal», 1856) Бодлера часто называют «Библией экзотизма» [3, р. 208]. Но всё же подлинным мастером «экзотического романа», а иногда и его отцом, считают Пьера Лоти (Pierre Loti).

Он по долгу службы должен был посещать множество экзотических для европейца стран: Турцию, Китай, Японию, Персию, Индию, Пакистан. Лоти, как и его современники, стремился расширить свой кругозор «погружением» в новую культуру. Путешествие на Восток, хотя и называлось тогда «побегом из Европы», воспринималось несколько иначе, чем теперь. Путешествие было чем-то большим, чем просто развлечение. Это было скорее изучение, постижение, осмысление чего-то Нового и Иного, попытка понять ментальность и обычаи других народов. Поэтому в романах Лоти экзотические пейзажи и описание нравов местного населения занимают столько же места, сколько и интрига. В некоторых романах, как, например, «La mort de Philae» (1909) и «Un pèlerin d'Angkor» (1911) интрига исчезает вовсе.

Критики говорят, что «его язык прост, почти беден» [4, р. 89], но в тоже время отмечают, что «его искусство, особенно импрессионистическое, даёт нам возможность почувствовать все нюансы, такие различные ощущения, собранные этим путешественником, вечно жаждущим нового» [4, р. 89]. Его персонажей литераторы классифицировали как «примитивных и грубых» («primitifs et frustes»), но даже такие, они кажутся наполненными жизнью. Однако почти все их приключения заканчиваются поражением и страданиями. В каждом романе, каким бы ярким и романтическим он ни был, затаена меланхолия. Лоти никогда не покидает мысль о смерти, и о бренности всего сущего, поэтому самые светлые картины, самые яркие пейзажи проникнуты грустью. Но нельзя назвать эту грусть, которая для него так естественна, ностальгией по Родине, так как каждую страну, в которой он побывал, Лоти считает «родной». Каждую встречу с человеком или со страной Лоти воспринимает как непременно предстоящую разлуку и утрату. Более того «путешествия Лоти – это своеобразный спуск в страну мёртвых, а сама смерть – это последнее путешествие, абсолютная тайна» [4, р. 91]. А он пытался проникнуть в тайну жизни, собрав как можно больше эмпирических знаний о мире.

Лоти не скрывает того, что не всегда принимает чужую культуру, поскольку не всегда её понимает. Так, в романе «Азиадэ» («Aziyade», 1879) он выражает свою любовь к Турции и проявляет интерес к исламу: главный герой живёт в старом квартале Стамбула, одевается, как турок, учит турецкий

язык и украшает своё жилище стихами из Корана и даже меняет своё европейское имя на Ариф Эфенди. То есть, в данном случае повествователь стремится обратить экзотику в повседневность, так как принять культуру, значит опосредовать её ежедневной практикой. Но с другими экзотическими странами у Лоти выстраиваются совершенно иные отношения. Так в «Госпоже Хризантеме» («*Madame Chrysantème*», 1887) он скептически воспринимает японские обычаи, и называет японцев «умными зверьками», а их дома – сараями: «как все они были безобразны, смешны и нелепы» [3, с. 14], «у вас вид безделушек с этажерки, маленьких обезьянок» [5, с. 21], «мне начинает казаться, что... я обручился с марионеткой» [5, с. 34], «маленькие смятые мордочки, морщинистые глазки новорождённого котёнка» [5, с. 74], «В рядах мужчин мелькает много котелков... прекрасно гармонирующих с забавным безобразием этих учёных обезьян» [5, с. 74], «форма сараев, какую имеют все японские дома» [5, с. 75], «Япония – угрюмая, грязная, наполовину затопленная» [5, с. 18]. И, несмотря на первое впечатление от Японии, повествователь затем постепенно привыкает к стране и начинает в ней находить скрытую поначалу от него прелесть: «я привыкаю к их лицам. Всё это очень утончённо – положим, утончённость эта совсем не похожа на нашу, – я не понимаю её сразу, но, может, в конце концов, она мне понравится» [5, с. 24].

Хотя, по сути, экзотика не может нравиться или не нравиться, экзотика всегда удивляет, изумляет, поскольку она – это всегда что-то новое, ранее неизведанное. Но, чтобы стать чем-то привычным, экзотическая культура должна превосходить или быть на том же уровне развития, что и родная культура исследователя. И в XIX веке традиционное для романов-путешествий противопоставление «я/мы – они» от прежнего «принципа: "мы хорошие, они плохие" или "мы хорошие, они ужасные"» [6, с. 60], переходит на новый уровень: мы – европейцы – самые цивилизованные и знаем, что делать, они не так цивилизованы, и потому должны нам подчиниться. Лоти жил в эпоху самой активной колонизации. Тогда «европейцы осознавали своё превосходство и стремились привить свои порядки колонизируемым народам. В то же время они пытались *глубоко понять* эти народы и приблизить их к новому образу жизни» [7, с. 68]. Тогдашние европейцы «не жалели средств и сил для колонизации мира, поскольку были уверены, что этот мир *когда-нибудь станет частью их собственной цивилизации*» [7, с. 68]. Иными словами, европейцы целенаправленно «завоевывали» мир, но при этом технологии, товары, финансовые и людские ресурсы двигались из Европы в колонии; и, несмотря на своё военное превосходство, европейцы старались использовать «тонкое политическое лавирование и образование альянсов и союзов с колонизированными народами» [7, с. 63]. Возможно, поэтому роман-путешествие и «экзотический роман» стали наиболее популярными жанровыми разновидностями в то время. Ведь описывая своё реальное или воображаемое путешествие, автор превращает незнакомый до этого мир в дружественное пространство. Поэтому главное в «экзотическом романе» и романе-путешествии – это подробное описание ранее не виданных стран и местных обычаев, колорита.

В произведениях Лоти всегда присутствуют Восток и Запад, но они никогда не утрачивают своих характерных черт и особенностей. И всё же, уже на рубеже XIX–XX веков Лоти предвидел, во что может вылиться экспансия Востока Западом: «Наступит время, когда жить на земле будет очень скучно: её сделают совершенно одинаковой от одного края до другого, и некуда будет ездить путешествовать для развлечения...» [5, с. 13].

Про эту «одинаковую землю» пишет сегодня Уэльбек. На рубеже XX–XXI веков традицию «экзотического романа», но преломлённую в новой реальности, он продолжил в «Лансароте» и «Платформе». Их главные герои так же, как и герои Лоти, бегут от западного мира, но ещё в большей степени от себя. Как и в других современных романах-путешествиях и путевых очерках, у Уэльбека присутствует идея о том, что «нынешняя эпоха – эпоха порчи, прошлое утрачено безвозвратно, вокруг – пустота; по сути, перед нами повествование о социальном упадке» [6, с. 63]. Этим объясняется тот факт, что в романах Уэльбека оставлено мало места «иному», «другому». «Экзотическое», как его понимали в XIX веке, попросту исчезло. Путешествие, такое необычайное и связанное в сознании европейца XIX века с приключениями и опасностями, в XX веке становится обыденностью и потребляется, как товар. Жажда экзотики подменяется желанием комфорта. Путешествие превращается в туристическую поездку. Поэтому Уэльбек уделяет особое внимание описанию и анализу работы туристических фирм. Роман «Платформа» состоит из трёх частей. Первые две примерно равные: в «Тропике Тай» описывается непосредственно само путешествие главного героя Мишеля в Таиланд, а в «Конкурентных преимуществах» раскрываются тайны туристического бизнеса, сделана попытка объяснить, зачем западные европейцы путешествуют. Третья, самая небольшая по объёму часть «Паттайя-бич», является своеобразным выводом из всего романа: персонажи путешествуют, чтобы сбежать от себя самих, от Запада, чтобы начать новую жизнь, но «в Паттайю приезжают не для того, чтобы начать жизнь заново, а для того, чтобы приемлемым образом её закончить» [2, с. 336]. Герои Уэльбека не просто путешествуют или ездят в командировки, они, словно поддаваясь призыву Бодлера: «Куда угодно, куда угодно! лишь бы прочь из этого мира!», бегут из Европы. Если не доступно реальное путешествие, то путешествуют хотя бы в мечтах, как, например, Мишель – главный герой «Элементарных частиц» в детстве читал комиксы про

Чёрного Волка – индейца-одиночку, «благородное сосредоточие всех доблестей апачей, сиу и чейенов» [9, с. 45], который беспрестанно скакал по прериям вместе с «конём Чинуком и волком Тупи». Мишель представлял себя на его месте. Также Мишель читал Жюль Верна, комиксы про собаку Пифа, но чаще всего многотомное собрание «Вся Вселенная». Все перечисления экзотических названий и воображаемые путешествия, как во времени, так и в пространстве необходимы для понимания дальнейшего жизненного пути, который себе выберет Мишель. А он посвятит себя воплощению в жизнь идеи «создания идеального общества». По мнению С. Сонтаг, поиски идеального общества и были главной причиной всех путешествий, начиная с XVIII века. И только в современном обществе главенствующей становится «сама идея пребывания в пути: желание и неудовлетворённость гонят нас в дорогу» [6, с. 61]. Уэльбек предполагает, что неудовлетворённость эта, прежде всего сексуальная. Так рассказчик в «Лансароте» решает путешествовать, осознав, что «j'ai pris conscience que mon réveillon serait probablement raté» [9, р. 9] и несколько раз в разговоре с туроператором вскользь обороняет: «je n'ai pas envie de baiser» [9, р. 11]. А Мишель из «Платформы» после смерти отца решает сменить обстановку, сравнивая свою поездку с бегством из тюрьмы: «Жители Западной Европы, как только выдаётся у них несколько свободных дней, разом устремляются на другой конец света, облетают пол земного шара – словом, ведут себя так, будто из тюрьмы сбежали» [2, с. 32]. Но, оказавшись в Таиланде и ощутив «sérieusement envie de baiser» [10, р. 49], сразу же направляется в «оздоровительный клуб». Другой персонаж Робер ни секунды не скрывает, зачем приехал в Таиланд, чем провоцирует постоянные споры в своей туристической группе и морализаторские высказывания: «C'est absolument honteux que des gros beaufs puissent venir profiter impunément de la misère de ces filles. ... C'est de l'esclavage sexuel! Il n'y a pas d'autre mot! ... Moi ça me fait vomir qu'un gros porc puisse payer pour fourrer sa bite dans une gosse!» [10, р. 74 – 75]. Такое поведение героев, вряд ли вызвано желанием автора шокировать читателя. Постоянные совокулления романых персонажей связаны с желанием Уэльбека продемонстрировать, что в европейском сознании высокое некогда чувство «любовь» свелось к набору физических действий, приравняемых, в свою очередь, к «оздоровительному походу в тренажёрный зал». Этим же объясняется и лексика, используемая автором: либо разговорная, либо научная (чаще автор оперирует медицинскими терминами). Герои Уэльбека, так же как и герои Лоти, одинаково ищут на Востоке ту чистоту, которая, по их мнению, на Западе давно утеряна. Но герои Уэльбека не находят её и на Востоке, потому что куда бы они ни ехали, они всюду привозят с собой Запад.

В текстах Уэльбека тоже присутствуют экзотические названия и пейзажи, но в отличие от Лоти, они не самодостаточны и не заменяют сюжет. Описания природы нужны лишь как декорации для путешествия или как повод для разговора персонажей: «Сураттхани – 816 000 жителей – представлен во всех путеводителях как место, напроць лишённое достопримечательностей. Через него пролегают все маршруты, поскольку здесь пересаживаются на паром к острову Самую, – вот и всё, что можно сказать. Между тем здесь живут люди, и город, как отмечает "Мишлен", издавна считается важным центром металлургической промышленности, а с недавних пор тут развивается ещё и машиностроение» [2, с. 84]. Уэльбек даже не пытается «выписать пейзажи», как это делал в своё время Лоти. Ему это не нужно, ведь теперь в целях экономии времени, люди не обращают внимания на окружающие красоты, они усваивают только нужную им информацию из путеводителей: «Первую остановку сделали в Канчанабури: описывая этот город, разные справочники, словно сговорившись, употребляют эпитеты "оживлённый" и "весёлый". "Превосходная отправная точка для осмотра окружающей местности", – пишет "Мишлен"; "хороший базовый лагерь" – вторит ему "Рутар"» [2, с. 62]. То, что привлекало и искренне восхищало героев Лоти, в произведениях Уэльбека превратилось в записи из путеводителя. Но это выглядит закономерным в обществе, где брак стал формальностью, человеческие отношения измеряются выгодой, диалог невозможен, вокруг человека сформировалась пустота. Всё перестало быть естественным, вещи начали восприниматься только как симулякры, а природа превратилась в декорацию для турпоездки с элементами экскурсии.

Герои Лоти путешествовали во времени и пространстве, и эти перемещения ими хорошо ощущались. Герои Уэльбека уже почти не перемещаются в пространстве, поскольку из-за новых технологий происходит его «сжатие»: путь из Франции в Таиланд, который у человека начала XX века занял бы несколько месяцев, преодолевается теперь за 11 часов. Можно сказать, что персонажи передвигаются только во времени. «Отсталые страны», где большинство процессов по сравнению со странами «большой восьмёрки» заторможено, воспринимаются европейскими туристами как «патриархальные утопии», в которых «крестьяне пахали на волах, ездили на телегах» [2, с. 219]. «Только это была не утопия и не экологический заповедник, а реальный быт страны, отставшей от индустриального века» [2, с. 219].

Усугубляется ощущение «не-путешествия» также почти одинаковой заполненностью пространства: одни и те же отели, услуги, еда. «Бангкокский "Палас-отель" принадлежал к гостиничной сети, схожей с компанией "Меркурий", и придерживался тех же принципов в отношении питания и качества обслуживания» [2, с. 40]. Встретив в романе слова: «с двадцать седьмого этажа открывался поразительный

тельный вид», читатель ждёт описание экзотического тайландского пейзажа, но получает описание, равно применимое почти к любому крупному городу мира: «налево меловой скалой, разлинованной черными горизонтальными полосками окон, наполовину скрытых балконами, высилась громада отеля "Мариотт". ... Прямо передо мной сверкало бесчисленными бликами хитроумное сооружение из конусов и пирамид из голубоватого стекла. На горизонте ярусами ступенчатой пирамиды громоздились гигантские бетонные кубы отеля "Гран Плаза Президент". Справа, за трепещущей зелёной гладью парка Лумпхини, выступала охряная стена и угловые башни Дусита» [2, с. 44]. Используя сатирические приёмы для воссоздания «экзотического пейзажа», Уэльбек подчёркивает тем самым процесс унификации, происходящий в нашем мире. Мы знаем, что человек перестаёт существовать как индивидуальность из-за того, что одинаковыми становятся желания, мысли людей, порой даже их внешность, не говоря уже об их домах и вещах. Но этот процесс может носить и глобальный характер: страны и общества, подражая друг другу, стремятся обзавестись одним оружием, похожими сооружениями. Из-за этого у героев и возникает ощущение не побега от западной цивилизации, а только постоянного топтания на одном месте.

Уэльбек постоянно делает акценты на том, что никогда европеец и шире – западный человек не сможет достичь состояния удовлетворённости собой, своей жизнью и миром, который его окружает; не сможет достичь берегов утопии. А в рай он уже не верит. Всё, на что хватает западного европейца, это ожидание Пришествия инопланетян «*élohim*», которые всех перенесут в идиллию или воплотят на земле утопию.

Уэльбек не может принять ни Запада, с которого он бежит, ни Востока, на который он бежит. Запад, потому что ощущает его мёртвым, утратившим способность думать о серьёзных философских проблемах, как например, о «Курсе позитивной философии» Огюста Конта, который Мишель читает и периодически цитирует на протяжении всего романа [2, с. 176, с. 180, с. 227, с. 305]. Восток, потому что тот стремительно теряет свою аутентичность, подлинность, экзотизм, перенимая у Запада вместе с новыми технологическими разработками не самые лучшие стороны жизни. «Как бы там ни было, мы стремительно приближаемся к созданию всемирной федерации под управлением Соединённых Штатов Америки, и английским языком в качестве государственного» [11, с. 41].

«Экзотический роман» Лоти изображал неизвестные ранее страны, концентрировал внимание именно на экзотике, порой даже жертвуя сюжетом и интригой. Теперь «экзотический роман» подчёркивает отсутствие экзотики там, где она, по сути, должна быть. Лоти, как и многие другие авторы, описывая Восток, предлагает возвратиться к истокам – к чистоте и природе, которые всё ещё там, по их мнению, остались. Уэльбек показывает отказ Востока от аутентичности, бездумное, автоматическое перенимание ценностей Запада, унификацию культур. Главному герою Уэльбека всё равно где жить, и он, как образцовый потребитель, выбирает место с «приятным климатом» и «недорогой жизнью» – и остаётся жить на Востоке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Segalen, V. *Essai sur l'exotisme* / V. Segalen. – Montpellier, 1978. – 91 p.
2. Уэльбек, М. Платформа / М. Уэльбек. – М.: Иностранка, 2003. – 344 с.
3. Décole, G. *Histoire de la littérature française. XIXs.* / G. Décole, J. Duboscq. – Paris: Hatier, 2005. – 576 p.
4. Lagarde, A. *XIX siècle. Les grands auteurs français du programme* / A. Lagarde, L. Michard. – Paris: Bordas, 1985. – 578 p.
5. Лоти, П. Госпожа Хризантема / П. Лоти. – М.: Конкорд ЛТД, 1992. – 270 с.
6. Сонтаг, С. К вопросу о путешествиях / С. Сонтаг // Иностранная литература. – 2007. – № 12. – С. 60 – 64.
7. Иноземцев, В.Л. Вестернизация как глобализация и «глобализация» как американизация / В.Л. Иноземцев // Вопросы философии. – 2004. – № 4. – С. 58 – 69.
8. Уэльбек, М. Элементарные частицы / М. Уэльбек. – М.: Иностранка, 2001. – 412 с.
9. Houellebecq, M. *Lanzarote et autres textes* / M. Houellebecq. – Paris: Librio, 2002. – 95 p.
10. Houellebecq, M. *Plateforme* / M. Houellebecq. – Paris: Ed. J'ai lu, 2002. – 352 p.
11. Уэльбек, М. Лансароте / М. Уэльбек. – М.: Иностранка, 2003. – 106 с.

Д.А. Кондаков (Полоцк, ПГУ)

РЕАКЦИЯ НА ВРЕМЯ В ПОЭЗИИ МИШЕЛЯ УЭЛЬБЕКА

О поэзии Мишеля Уэльбека писать, кажется, довольно просто. Сам автор прекрасно известен всякому, кто интересуется новейшей зарубежной литературой, по скандально популярным романам «Элементарные частицы», «Платформа», «Возможность острова». В 2005 году на волне этого интереса в России вышла книга стихов Уэльбека «Оставаться живым», куда включена большая часть произведений из трех сборников автора «Погоня за счастьем» (1992, 1997), «Смысл борьбы» (1996), «Возрождение»

(1999) [1]. Белорусский читатель знаком с ними не понаслышке: во втором номере «Всемирной литературы» за 2008 год опубликована репрезентативная, со вкусом составленная подборка стихотворений французского писателя [2]. Однако читательские ожидания, подготовленные успешными романами, она вряд ли целиком оправдала. Прежде всего, несвоевременностью и даже несвоевременностью поэтического языка, его серьезностью и удивительно проникновенной лиричностью. Читатель, приученный к тотальной постмодернистской насмешке и самоиронии, может быть разочарован их отсутствием, на самом деле кажущимся. Оригинальным также представляется новое обращение Уэльбека к поэзии в романе «Возможность острова» (2005), в котором стихи являются неотъемлемой частью воспоминаний протагониста.

Адекватную оценку стихов Уэльбека со стороны отечественного читателя затрудняет также произвольно созданная издателями абберация восприятия. Строго говоря, поэзию этого автора неверно напрямую сравнивать, ставить в зависимость от прозаических произведений. Наоборот, с поэзии у Уэльбека все начинается, именно из ее образности и мотивов органично вырастает художественный мир романов. В то же время, лирика, создающая не менее жестокую, доводящую до отчаяния картину современного общества, оказывается чем-то вроде отдушины, которая позволяет отрешиться от тотальной материальности мира и попытаться отыскать в нем просвет чистой человечности. Но тогда не очень понятно, почему Уэльбек не возобновляет стихотворные поиски. Значит ли это, что выход не был найден?

Вне зависимости от ответа на этот вопрос поэтическое молчание Уэльбека видится знаковым фактом, требующим осмысления на фоне активного прозаического «производства», и единственным надежным способом понять его причины может быть лишь проникновение в поэтическое слово. Его откровенность, доходящая порой до неприличия, эротизм, граничащий почти всегда (особенно это касается сборника «Возрождение») с безобразием, аскетизм, обусловленный апокалипсическим мироощущением, определяют лишь поверхность стихотворений Уэльбека, эти особенности ни в коем случае не должны рассматриваться в качестве предвосхищения немоты. Как мы обнаружим в дальнейшем, за неприкрытой наготой действительности поэт обнаруживает второй мир, богатый феноменальными явлениями. Но чтобы он раскрылся во всей полноте, необходимо соблюдать правила, для французского стихосложения XX века немисливо устаревшие. Это – правила силлаботоники, довольно строгие ритм, рифма и метр, отринутые за ненадобностью еще в начале прошлого столетия дадаистами, сюрреалистами и другими новаторами от литературы. Отношение Уэльбека к экспериментам в поэзии вполне определенное. Одна из его газетных статей от 1992 года безжалостно бьет по репутации принявшего участие в «сюрреалистическом приключении», но по-настоящему народного (во всех смыслах слова) французского поэта середины века – «Жак Превьер – идиот». В 1997 году он бросает в сторону авангардистского литературного объединения середины века УЛИПО: «Я не знаю ни одного поэта, который прошел бы невредимым через формальное экспериментаторство, обязательное для этой группы» [3, с. 47].

Для Уэльбека отступление от норм силлабо-тонического стихосложения означает искажение плана содержания. Вспомним, что перед нами поэзия накануне вселенской катастрофы, значит она взыскует строгости и порядка. Таким образом, правила организации стиха становятся своеобразным аналогом морального закона, о котором мечтает лирическое «я» Уэльбека: «От боли страдать по утрам / И мечтать о моральном законе»¹ («Se sentir très mal le matin / Et rêver de la loi morale») [4, p. 132]. Прав ли Уэльбек – неизвестно, знаем только, что у этого вопроса долгая история, и в качестве поддержки позиций французского поэта можно привлечь мнение Иосифа Бродского, говорившего о «нравственной чистоте и моральной стойкости» [5, с. 105] русской поэзии, которая сохранила приверженность строгим формам стихосложения. С нобелевским лауреатом полемизировал соотечественник Уэльбека Ив Бонфуа, считавший недопустимым сопоставлять законы поэтики и этики и отстаивавший первенство свободного стиха. Во времена спора (конец 1970-х годов) между Бродским и Бонфуа торжество верлибра возможно и казалось французским поэтам неизбежным, однако скорость истории такова, что через каких-то двадцать лет возвращение метрики и рифмы представляется вполне логичным, чуть ли не обязательным, по крайней мере, в той художественной реальности, которую создает Уэльбек.

В его произведениях рифма выполняет, помимо прочих оговоренных, также подзабытые мнемонические функции. Надвигающийся конец сотрет все материальные накопители и носители данных, поэтому единственным верным способом сохранения значимой информации, преодоления небытия становится поэзия – воплощенная память: «Что нужно, чтоб со смертью примириться? / Чтоб светом становилась смерть всегда, / Чтоб этот свет мог в воду перелиться / И чтобы стала памятью вода» («Долгая дорога в Клифден», пер. Ю. Покровской) [1, с. 216]. В этих строках содержится магико-поэтическая формула первоэлементов потенциального мира, который должен возникнуть на месте нынешнего. Вода и свет концентрируют в себе память универсума и воссоздают заново время, пространство и человека. Акты их перерождения запечатлены во всех трех сборниках: «Есть некий край, предел, граница где-то...», «Акватическое рождение человека» («Смысл борьбы»), «Взаимодействующие операторы» («Погоня за счастьем»),

¹ Перевод с французского, кроме специально оговоренных случаев, мой. – Д. К.

«Голубизне небес самих...» («Возрождение»). Таких стихотворных зарисовок гораздо меньше, чем пессимистических картин человеческой разобщенности, жестокости, страданий и смертей. Однако их ценность – в редкости и в неуловимости тех моментов, которые составляют их существо и существо поэзии вообще: «Возможность чуда, возрожденья / Подарит нам лишь взор другого. / Очищенный от заблуждения, / В твоих глазах тону я снова» («Путь есть...», пер. Е. Гречаной) [1, с. 333].

Это лишь один из вариантов становления нового мира и человека, наиболее легкий, скажем даже гуманный. В поэзии Уэльбека нередки случаи, когда перерождение сопровождается мучительным путем перехода через выжженную пустыню мира к новому свету и времени. Наиболее мощными по силе визионерского постижения действительности являются стихотворения «Переход» и «Спокойно ждали мы, одни на белой трассе...», завершающие сборник «Погоня за счастьем». В них достигается органичное сочетание единичного с универсальным, условного обозначения с конкретным называнием, социального измерения человека с его метафизической сущностью. Последнее особенно важно проанализировать для адекватного постижения идейной стороны творчества Уэльбека. В этих лирических зарисовках находится ответ тем, кто подозревает автора в расизме. Чуть иронично показан в стихотворении «Спокойно ждали мы, одни на белой трассе...» малиец, приехавший из своей реальной пустыни в поисках лучшей жизни в пустыню духовную. В один из моментов «Перехода» злоба уносит в небытие двух бирманцев, чьи «желанья отнюдь умирать не хотели» («Переход», пер. Е. Белавиной) [1, с. 95]. Вечное следование плотским желаниям, подчинение духовного начала физиологическим законам жизни и есть самое главное обвинение, которое швыряет в лицо миру людей Уэльбек. То, что этому пороку в особенности подвержены представители развивающихся стран, с точки зрения поэта, является не более чем удобным примером, наглядной демонстрацией бесполезности погони за счастьем в материальном измерении.

Тем не менее, участие в этой гонке для человека неотвратимо, поскольку «везде мы познаем суть истины упрямой: / Мир существует, он нам в ощущениях дан» («Те дни, когда гнетет нас плоть, пугая бездной...», пер. Ю. Покровской) [1, с. 114]. Этот почти марксистско-ленинский тезис с парадоксальной кантовской изнанкой (таков он и в оригинале) обуславливает постоянное балансирование поэзии Уэльбека между умозрительностью и конкретикой, непрерывным движением от бытовых мелочей в сферы метафизики и обратно: «Имел сказать я то и это / Еще чуть свет, часу в шестом; / Я был на грани бреда где-то; / Я пылесос включил потом» («Свобода – миф, я полагаю...», пер. Н. Шаховской) [1, с. 277]. Поэтому такие стихи предназначены для вдумчивого читателя, того, кто имеет благородную привычку неоднократно возвращаться к произведению.

Ведь правила поэтической динамики Уэльбека иногда заставляют усматривать символику даже там, где ее существование проблематично. В завершающей строфе стихотворения, в котором содержится философский тезис о материальности мира, возникает образ охранника людей: «И у него с собой есть все ключи на случай. / Вмиг пепел пленников рассеется летучий, / И хватит двух минут, чтоб камеру помыть» [1, с. 114]. Соблазнительно видеть в нем фигуру божества, но вернее будет вчитаться в самую фактуру слова, чтобы предположить приземленную и вместе с тем мрачную трактовку: речь идет об уборщике в крематории – отсюда человеческое пребывание в камере, ячейке, отсюда пепел, остающийся здесь от пленников, проживших земную жизнь мертвыми и устремляющихся в иное измерение на «неосязаемого зов». Оговоримся, что это только один из возможных вариантов понимания образности стихотворения, в котором зазор между изображением и ощущением принципиально неустраним. Точно так же в переводах стихов Уэльбека всегда ощущается некоторая недосказанность, никак не связанная с мастерством переводчиков. Напряженная, вибрирующая звукопись французского оригинала исполнена столькими оттенками смысла, что воспроизвести ее в других словах – затруднительно, и остается только позволить ее ощутить: «Seuls dans leurs alvéoles soigneusement murés / Ils attendent l'envol, l'appel de l'impalpable» [4, p. 10].

Удивительной особенностью, едва ли не реликтом, видится на рубеже XX–XXI веков вера поэта в преобразующую силу слова, в его творческий потенциал. Об этом – одно из наиболее ярких и сложных стихотворений сборника «Погоня за счастьем» «В Мохаве, выжженной, безбрежной...» (пер. Е. Белавиной) [1, с. 87 – 88]. Оно начинается с тонкой, чуть различимой иронии по поводу христианской религии: распятый Иисус представлен в виде кактуса («Рос двухтысячелетний кактус, / Как бог-хранитель безмятежный» – очертания кактуса напоминают крест, эпитет «двухтысячелетний» говорит сам за себя), израильская пустыня отождествляется с американской («В Мохаве, выжженной, безбрежной»), время в стихотворении («В день равноденствия, весной, / В канун глобальных потрясений») отсылает ко времени страданий Христа и событиям, последовавшим за ними (оригинал однозначен в отличие от перевода – «Au temps où la Terre bascule», дословно – «во время, когда раскачивается земля»). Скрытая насмешка постепенно перерастает в серьезное размышление над природой времени и возможностями слова, которое способно замкнуть его бег, зафиксировать и таким образом связать воедино разрозненные части универсума: объективно сущее и субъективное сознание. Утверждение мифологического взгляда на мир, дополняющего, если не расширяющего границы религиозных представлений, достигается за счет ото-

ждествления фактуры слова и вещи, явления. Так, магические заклятия индейцев сравниваются с дрожащим языком змеи, а время – с ее пресмыкающимся, извивающимся телом. Земному «змеиному» двухмерному началу противопоставляется возвышающая, одухотворяющая сила речи, которая также обретает в заключительных строках поистине прекрасную материальную форму, устремленную вверх: «Настанет день когда-нибудь, / Когда над Временем красиво / Захлопнет крепкие замки / Архитектура их стенок. / И станем мы легки, легки... / И Вечность снова будет с нами» [1, с. 87 – 88]. В этом знаковом стихотворении, как и во многих других произведениях Уэльбека, для которого акт веры является предметом самого серьезного отношения (на религиозную тематику много размышляет протагонист романа «Возможность острова»), слово не просто помещается в начало мира, но и мыслится как сам мир.

Здесь наступает время приостановить мировоззренческие обобщения, чтобы не превратить поэта техногенной эпохи в натурфилософа или же духовного побратима Бориса Пастернака. Явственно выбивается из очерченной идейной парадигмы стихотворение «Природа». Его лирический герой упивается превосходством техники над природой и в то же время испытывает на ее лоне чувство безотчетной тревоги и одиночества: «Вам хочется туда, где выхлопные газы, / Заправки, паркинги и барной стойки блеск. / Но поздно. Холодно. Стемнело как-то сразу. / Вас в свой жестокий сон затягивает лес» (пер. И. Кузнецовой) [1, с. 48]. «Я» Уэльбека сознается в неспособности прижиться на природе, поскольку она противна рациональному началу в человеке, «ни символ, ни намек не зашифрован в ней». Но это только одна из сторон проблемы. Законы выживания в условиях конкуренции, постоянного саморазвития и размножения – вот что устрашает по-настоящему лирического героя. Доведенные до логического завершения в либеральном обществе, эти нормы уничтожают духовное измерение в человеке, низводят его до уровня безостановочно потребляющего, похотливого зверя. В данном случае природа выступает лишь метафорическим фоном для размышления над социальной проблемой. Раскрыть иносказание помогает также предшествующее «Природе» стихотворение «Любовь, любовь», в котором поэт обращается ко всем, кто был выброшен за пределы «общественного соревнования» в сексапильности: «Друзья, послушайте, вы ничего не потеряли: / Любви короткий срок. / Есть лишь жестокая игра, чьей жертвой вы стали; / Игра для док» («Ne craignez rien, amis, votre perte est minime: / Nulle part l'amour n'existe. / C'est juste un jeu cruel dont vous êtes les victimes; / Un jeu de spécialistes») [4, p. 128].

Отбросив законы природы и общества, человек Уэльбека остается в моральном плане нагим, и здесь начинается его трудный путь к новой надежде. Сам поэт так характеризовал эту ситуацию: «На фоне красивых сказок, которыми пичкают нас средства массовой информации, очень легко проявить литературный талант, демонстрируя иронию, мрачный взгляд на вещи, цинизм. Самое трудное начинается потом, когда хочешь преодолеть этот цинизм» [3, с. 113]. Попытка, которую совершает поэт, оказывается плодотворной: последние стихотворения сборника «Возрождение» («Уходит солнце...», «Ты помнишь наши пробуждения ранней ранью...», «Путь есть...», «Голубизне небес самих...») утверждают новое измерение отношений мужчины и женщины, человека и мира, пространства и времени. Для достижения гармонии необходимы элементарные усилия – не участвовать в сиюминутных делах мира, хранить память, наслаждаться покоем и тишиной. Последнее условие является обязательным и для поэта, поэтому нет ничего удивительного в том, что стихотворения, в которых достигается универсальная гармония, становятся последними. Дальше уже нет нужды ничего говорить и писать, неизбежное самоповторение просто опровергнет весь пройденный путь.

Это лишь одно из возможных объяснений феномена лирики Мишеля Уэльбека. Но так или иначе, молчание получает в его поэтическом микрокосме эстетический статус, равный слову, и осознается как еще один способ преобразовать мир: «Сегодня даже легче, чем когда-либо в прошлом, занять эстетическую позицию по отношению к механическому ритму нашего мира – достаточно сделать шаг в сторону. Хотя в конечном счете не надо даже шага. Достаточно выдержать паузу, выключить радио, выключить телевизор, ничего больше не покупать, не хотеть больше ничего покупать. Больше не участвовать, больше не знать, временно приостановить всякий прием информации. Достаточно буквально того, чтобы на несколько секунд замереть в неподвижности» [3, с. 78]. Поэзия Мишеля Уэльбека вполне заслуживает того, чтобы читатель поставил над собой этот метафизический опыт. Его результаты – безграничны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Уэльбек, М. Остаться живым: Стихи / М. Уэльбек; пер. с фр. – М.: Иностранка, 2005.
2. Уэльбек, М. Одна любовь осталась мне. Стихи. Пер. с фр. / М. Уэльбек // Всемирная литература. – 2008. – № 2. – С. 133 – 140.
3. Уэльбек, М. Мир как супермаркет / М. Уэльбек. – М.: Ad Marginem, 2004.
4. Houellebecq, M. Poésies. Le sens du combat. La poursuite du bonheur. Renaissance / M. Houellebecq. – Paris: Ed. J'ai lu, 2000.
5. Бродский, И. Собр. соч.: В 7-ми т. / И. Бродский. – СПб., 1999. – Т.5.

БЕЛОРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Л.Д. Сінькова (Мінск, БДУ)

БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА Ў ПАРАЎНАЛЬНЫМ Вывучэнні

Параўнальнае літаратуразнаўства праз супастаўленне фактаў канкрэтнай гісторыі нацыянальных літаратур – вось надзвычай актуальная, пры ўсёй сваёй традыцыйнасці, метадалогія. Аднак розніца паміж тэмамі і варункамі (спрыяльнымі або абсалютна дэструктыўнымі) у развіцці розных літаратур свету спараджае зусім пэўныя хібы ў постсавецкім параўнальным літаратуразнаўстве.

Па-першае, ні Г. Неўпакоева, ні Д. Дзюрышын не засцераглі нас ад стэрэатыпаў, сфарміраваных яшчэ ў часы Г. Ламідзе: ад тыпалогіі, якая грунтавалася на сацыяльным міфе пра высокамастацкую літаратуру сацыялістычнага рэалізму, узоры якой (створаныя ў надзвычай адрозных у мінулым мастацкіх традыцыях) нібыта лёгка можна параўноўваць паводле агульных месцаў – накішталт народнасці, нацыянальнай формы ды інтэрнацыянальнага зместу, гістарычнага аптымізму і да таго падобных прыкмет славутага метаду (тым зручней, што «берагі» сацрэалізму, як вядома, ужо ў 1970-я гады дужа пашырыліся, уключылі ў метады паняцці тыпу «агульначалавечыя гуманістычныя каштоўнасці»). Па-другое, інерцыя літаратуразнаўчага мыслення ў гэтым кірунку яшчэ і сёння актыўна нараджае вульгарную тыпалогію.

Што я маю на ўвазе? Прыклад з рэальнага навуковага жыцця: для канферэнцыі па антываеннай праблематыцы прапануецца тэма па творчасці двух нацыянальных класікаў, двух гуманістаў, мастакоў-філосафаў – Льва Талстога і Якуба Коласа. Параўноўваюцца дзве аповесці, «Хаджы-Мурат» і «Дрыгва». Абодва творы – пра нацыянальна-вызваленчую чыннасць двух каларытных народных тыпаў, Хаджы-Мурата і дзеда Талаша. Пра абодва ў савецкія часы пісалася як пра ўзоры рэалістычнага адлюстравання жыцця, узоры актуальнага асэнсавання гісторыі. На першы погляд, у наяўнасці аспекты, а затым і дэталі, якія можна параўнаць, і супастаўленне ў цэлым мае быць карэктным. Аднак яно такім быць аніяк не можа, бо мяцежны граф Талстой тут прадстаўлены адным з лепшых сваіх твораў; Коласа ж пазасавецкім класікам зрабіла зусім не «Дрыгва» – яна пісалася ў тыя 1930-я гады, калі Колас спаў не распранаючыся, чакаючы арышту; калі строга трымаўся сацрэалістычнай схемы ў адлюстраванні савецка-польскай вайны 1919 – 1920 гады, і таму падзеі ў «Дрыгве» падаюцца як зухаватыя прыгоды прагрэсіўных герояў супраць класавых ворагаў, што і дало падставу А. Адамовічу вынайсці для тэкстаў, падобных да «Дрыгвы», маркіроўку «юнацкая аповесць». Аднак жа, каб ведаць гэта, трэба звярнуцца да гісторыі беларускай літаратуры – у той час, як ёсць спакуса знайсці адпаведнікі ў розных мастацкіх традыцыях па ключавых словах: што называецца, «знайшоў, капіраваў, устаіў». Тым больш, што дзесьці ў падсвядомасці яшчэ не сканала апазіцыя «старэйшага/малодшага брата». Таму важна ўсведамляць, што іменна ў кожным разе мы называем тэзаўрусам у літаратуразнаўстве (альбо традыцыяна – кампаратывістыкай). Звычка абстрагавацца ад усяго, што не патрэбна ў дадзены момант, не кан'юнктура, схіляе да «галапіруючай» фармалізацыі. Узнікае асацыяцыя з эсперанта, якая, у адрозненні ад жывой мовы, прыдатная выключна для камунікацыі – і ні для чаго іншага. Як вядома, ёсць выпадкі, калі літаратуру варта звужаць толькі да камунікацыі, раскладаць на «шумы» ды «інфармацыю», займацца перакадзіроўкай сэнсаў, перакладаць іх з адной фармалізаванай мовы на другую, займацца камбінаторыкай сімулякраў, але тым больш важна пры гэтым ясна разумець сутнасць і прызначэнне падобных маніпуляцый.

Постсавецкая ж свядомасць праглядае і ў нашай адаптацыі мультыкультурнай праблематыкі. Тое, што для заканадаўцаў гэтай моды выглядае сутнасным – праблемы самаідэнтыфікацыі асобы на памежжы розных этнічных, культурных традыцый, тое для постсавецкага чалавека – падстава для нацыянальнага, этнічнага нігілізму. Тое, што лаўрэаты Брытанскай Букераўскай прэміі шукаюць, каб хаос ператварыць у пэўны космас, на постсавецкай прасторы робіцца прадметам астракізму. Постацрэалістычная інерцыя матэрыялізуецца ў патрэбе інтэр-, без-нацыянальнасці, як быццам гэта нешта выключна сучаснае і прагрэсіўнае. У падобным дыскурсе сцвярджаюцца акультурныя высновы накішталт: «... літаратурныя з'явы, якія найбольш дакладна адпавядаюць логіцы глабалізацыі, можна назваць умоўна постнацыянальнай або пазанацыянальнай літаратурай» (добра, што «ўмоўна» – Л. С.) [1, с. 110], або: агульначалавечыя каштоўнасці на нацыянальнай аснове – старызна ў духу асветніцкага універсалізму [1, с. 138]... Карацей, нас імкнуча прывесці да дэвальвацыі і дыскрэдытацыі як нацыянальнага, так і ўвогуле этнічнага, да апафеозу маргінальнасці. Аднак жа і ў тройчы постіндустрыяльную эпоху нейкія рэчы застаюцца не спасцігальнымі віртуальным чынам. Тое, што добра для сімулякраў і дэканструкцый – для першакрыніц, для класічнай культурнай спадчыны смерць. Вітаю Шэкспіра па Стопарду, бо ён мае на ўвазе непарушным класічнае месца аўтэнтычнага Шэкспіра. А што такое мультыкультурнасць па-постсавецку? Астракізм усур'ёз? Намер абысціся без падставовай культуры ўсур'ёз?

Яшчэ адзін прыклад. Сучасныя навучальныя праграмы па літаратуры і ў школе, і ў ВНУ рэалізуюць канцэпцыю выкладання айчынай літаратуры ў кантэксце сусветнай. Але сама практыка такога выкладання вельмі размаітая, агульнапрынятыя формы тут яшчэ не ўсталяваліся. І здараецца, што ў школьных курсах вучню прапаноўваюць «Записки охотника» І.С. Тургенева параўнаць з перакладам польскамоўных «Паляўнічых акварэлек з Палесся» Янкі Лучыны, хоць стыльва тургенеўскай прозе ў «беларускім» XIX стагоддзі адпаведнікаў быць не можа, шукаць іх трэба ў больш сталай нашай пражытай традыцыі, напрыклад, у Янкі Брыля («Гуртавое»). Тут ізноў ігнаравана гістарычная канкрэтыка нераўнамернасці развіцця, розных тыпаў развіцця нацыянальных літаратур. І калі на практыцы мы, на шчасце, не знаходзім параўнанняў рускай літаратуры часоў мангола-татарскага ярма з еўрапейскай літаратурай таго ж часу – літаратурай, напрыклад, італьянскага Адраджэння, то беларуская літаратура XIX стагоддзя або пачатку XX стагоддзя зусім нярэдка параўноўваецца з расійскай (і замежнай) класікай гэтага часу без уліку рэалій яе існавання на паўночна-заходніх ускраінах Расійскай імперыі.

Ці азначае сказанае вышэй, што параўноўваць карэктна толькі адна тыпныя літаратуры, напрыклад, французскую з нямецкай, а беларускую з чэшскай? І ці меў рацыю Б. Рэізаў, калі пісаў яшчэ ў 1960-я гады, што літаратурныя напрамкі кшталту рамантызму, класіцызму і іншыя увогуле не маюць сэнсу тыпалагічнага, а толькі канкрэтна-гістарычны – свой у кожнай краіне? [2, с. 10 – 11]. Вядома ж, параўнаць можна ўсё з усім, але выключна на падставе скрупулёзных гісторыка-літаратурных штудый, прычым без намеру абавязкова змясціць усё лепшае на нейкую адну агульную паліцу. Бо, як пісаў усмешлівы аўтар «Анты-Дзюрынг», ад таго, што мы залічым у клас млекакормячых шчотку для ваксавання ботаў на падставе таго, што ў яе, як і ў тых, ёсць шчацінне, ад гэтага ў шчоткі яшчэ не вырастуць малочныя залозы.

Такім чынам, ці можам мы супаставіць паэзію, напрыклад, Блока і Купалы, ведаючы, наколькі мадэрнізм расійскі пачатку XX стагоддзя адрозніваецца ад стыльвых кантамінацый, стыльвага сінтэзу ў практыцы беларускіх адраджэнцаў гэтай жа гістарычнай эпохі? Купалу належала ў сваёй творчасці не проста засвоіць авангард тагачаснага мастацкага мыслення, але найперш амаль з попелу адраджэнцаў перарваную, дыскрэтную нацыянальную мастацкую традыцыю. Рэцэпцыя мадэрнісцкага светаадчування была непазбежнаю, аднак, як вядома, з ідэй і формаў часу засвойвалася найперш самае актуальнае з уласнабеларускага пункту гледжання, і ў выніку адбываўся адмысловы сінтэз, мадыфікаваўся індывідуальны стыль.

Вядома, што Купала быў добра абазнаны ў расійскім, польскім, увогуле еўрапейскім сімвалізме. Сам паэт у адной з аўтабіяграфій называе сярод сваіх мастацкіх захапленняў Л. Андрэева, Ф. Салугуба, С. Пшыбышэўскага, прыгадвае драмы Ібсена; выдавочныя творчыя перазовы Купалы з С. Выспяньскім; захапляўся ён і М. Метэрлінкам (гэтыя пытанні разглядаліся многімі купалазнаўцамі, напрыклад [3, с. 169 – 170]). Паэзію Купалы перакладаў В. Брусаў (захаваўся экзэмпляры першых зборнікаў паэта з дарчымі надпісамі Брусава). У Пецябургу, як вядома, Купала жыў (на кватэры ў прафесара Пецябурскага ўніверсітэта Б. Эпімах-Шыпілы) і вучыўся, працаваў (на курсах Чарняева, у выдавецтве «Загляне сонца і ў наша ваконца») з 1909 па 1913 год. Менавіта тут, у багатым на эстэтычныя вышукі Пецябургу, выйшлі першыя тры кнігі Купалы – «Жалейка» (1908, з «дапецябурскай» лірыкай), «Гусляр» (1910), «Шляхам жыцця» (1913); тут жа была створана драматызаваная паэма «Сон на кургане» (1910), пазначаная мадэрнісцкай стылістыкай, а таксама драма «Раскіданае гняздо» (1913), якая звязваецца з «новай драмай» [4]. (Дарэчы, Блок-драматург, як і Купала, зацікавіўся Ібсенам, толькі захапіўся ім намнога мацней за Купалу; пра Ібсена і Стрындберга Блок пісаў артыкулы). Такім чынам, інтэнсіўнае духоўнае і творчае жыццё Купалы ў Пецябургу не магло выключыць цалкам знаёмства з лірыкай Блока, бо якраз у тыя ж гады сцвярджаўся геній рускага класіка, пазначаючы сабою росквіт і эвалюцыю рускага сімвалізму. Купалам жа, выдавочна, сімвалісцкая паэтыка была запатрабаваная не як самакаштоўная, а як такая, што адэкватна перадавала некаторыя рысы тагачаснага Купалавага (і агульнага для многіх творцаў) светаадчування; як такая, што ўзбагачала размаіты неарамантычны стыль Купалы – стыль, у якім панавала класічная ідэя нацыянальнага Адраджэння.

На першы погляд Купала (1882 – 1942) і Блок (1880 – 1921) – з тых геніяў, якія падаюцца надзвычай адрознымі паміж сабой. У той год, калі нашчадак шляхты, выкінутай са сваёй зямлі, Іван Луцэвіч – Янка Купала пахаваў бацьку, брата і дзвюх сяцёр, – народжаны ў «рэктарскім доме» Пецябурскага ўніверсітэта Аляксандр Блок якраз ствараў свае славутыя «Стихи о Прекрасной Даме» (1902).

Лірычны герой Купалы нясе так званую «калектыўную эмоцыю»: Купала, па выразе Р. Бярозкіна, «пазнае сябе ў [...] магчымасці выступіць за другога, памяншаючы з ім месцамі» [5, с. 51]. Лагічна развіў гэтую думку С. Дубавец [6, с. 6 – 7], які прыгадаў, што Купала, пішучы славуты верш-гімн «А хто там ідзе?..» і прамаўляючы ў ім ад імя народнай грамады, змучанай векавою нядоляй, ад імя ўсёй «сялянскай» нацыі, у гэты самы час не атаясамліваўся з чалавекам «сляпым, глухім», з нагамі ў лапцях, а, наадварот, у сваёй асабістай іпастасі прадстаўляў беларускую інтэлігенцыю, нават багему, якая любіла збірацца не толькі ў рэдакцыі газеты «Наша Ніва», але і ў віленскай кавярні «Зялёны Штраль», апісанай

А. Лойкам [7, с. 112] – з водарам кавы і граннем славу тага на той час віяланчліста, у сябрыне з такімі інтэлектуалкамі і актрысамі, як Паўліна Мядзёлка; або, дададзім услед за А. Лойкам і Г. Тычко, Купала прадстаўляў тую беларускую інтэлігенцыю, якая мела дачыненне да віленскага сатырычнага кабарэ «Ах», якая збіралася на кватэры Ластоўскіх на вуліцы Завальная, 7, дзе гаспадарыла «разумная і абаяльная М. Іванаўскайтэ, паводле ўзросту значна старэйшая за свайго мужа В. Ластоўскага і за Янку Купалу», якая, «як ніхто іншы адпавядала вобразу ракавой дэманічнай жанчыны, так характэрнай для тае эпохі і літаратуры мадэрнізму» [8, с. 56 – 60]. «З натуры маўклівы, задумены, неразгаворлівы» [9, с. 125], Купала быў дастаткова закрытым чалавекам, і аўтабіяграфічныя моманты ў яго паэзіі можна прасачыць найперш пры адмысловай пільнасці. Яшчэ раз працытуем Р. Бярозкіна: «У дачыненні да маладога Купалы цяжка гаварыць пра нейкага лірычнага героя, які б паслядоўна, у працэсе свабоднага самаразвіцця, ступень за ступенню, раскрываў свой асабісты біяграфічны вопыт... Паказальна, што ў паэзіі Купалы не знайшлі свайго адлюстравання нават такія вырашальныя **этапы** яго біяграфіі, як трохгадовая служба на броварах («Знаў там такога пекла, якога яшчэ дагэтуль не меў») і чатыры гады, пражытыя ў Пецяргургу. Жудасную гісторыю <пра смерці родных> («Гэта мяне страшэнна змагло») раскажаў не сам паэт у сваёй «біяграфічнай» лірыцы (яна амаль адсутнічае ў Купалы), а персанаж аб'ектываваны: Незнаёмы з драматычнай паэмы «На папасе» [5, с. 57]. Г. Тычко, аналізуючы першы польскамоўны твор паэта «Modlitwa» як водгук на сямейную трагедыю, тым не менш, пацвярджае: асабістыя эмоцыі і перажыванні Купала тут перадае «ў чужой, даўно выпрабаванай кніжнай форме» [8, с. 19].

Лірычны герой Блока – класічны герой той «чыстай лірыкі», што мае на ўвазе выказванне наўпрост свету суб'ектыўна-індывідуальнага, і ў Блока гэта герой менавіта аўтабіяграфічны ў самых драбніцах паэтавых перажыванняў. Як адзначае Ул. Арлоў, «у 1903 г. Блок з зайздроснай шчырасцю прызнаваўся, што "пакутуе на крайні індыўідуалізм" і "не адчувае ўдзелу народа і грамадства" ў тым, што ёсць прадметам яго духоўных пошукаў» [10, с. VIII]. Эвалюцыя творчасці Блока да сусветназначнай, між усім, не разбурыла якраз таго кшталту, які заўсёды быў уласцівы блокаўскаму лірычнаму герою. Пачаўшы з рафінаванага сімвалізму ў тых ягоных абрысах, якія пазначала філасофія Ул. Салаўёва, Блок нават у паэме «Дванаццаць» застаўся вытанчаным лірыкам з найдакладным, індывідуальна-псіхалагізаваным маўленнем.

І ў 1900-я гады, калі ў расійскай паэзіі пачаў сцвярджацца свет містычных экстазаў Блока, яго тамемныя «улыбкі, сказкі і сны», М. Горкі напісаў сваю славетную фразу паводле першых вопытаў Купалы і Коласа: «...так прымітыўна-проста пішуць, так ласкава, сумна, шчыра...» [11, с. 138 – 139]. «Шурпатымі» называў раннія вершы Купалы і М. Багдановіч; але Купала ўжо ў Вільні (са стварэннем «Адвечнай песні», 1908) і тым больш – у Пецяргургу вырастае ў вялікага паэта; адбываецца гэта, як адзначана І. Навуменкам [9, с. 127], між усім, і з-за перажывання таго «пякельнага разладу» ў паэтавай душы, пра які згадаў сам Купала: «Ніяк не мог я пагадніць акружаючае рэальнае жыццё са светам думак, фантазій...»; ды выказаць невыказнае імкнуўся!

Такім чынам, найперш відавочнай падставаю для супастаўлення творчасці Купалы і Блока будзе рэч самая павярхоўная – агульнасць тэматыкі і пэўных сімвалісцкіх, мадэрнісцкіх матываў. Аднак параўнанне будзе і прадуктыўным, і карэктным, калі агульнае фіксаваць не элімінавана, а, наадварот, падкрэсліць, прычым паслядоўна, **адрознае** ў паэтычным маўленні Купалы і Блока паводле **аднолькавых** тэм. Так, напрыклад, па-рознаму Купала і Блок касмічныя, рознае ў іх адчуванне спалучанасці асобы з таямніцай сусвету, прыроды: «Я сын зямлі, і сонца вольны сын!», «І вецер, і сокал, і я...» – «Миры летят. Года летят. Пустая / Вселенная глядит в нас мраком глаз»¹; па-рознаму містычныя: з цнем, крыжам, магілаю, чорным богам, паязджанамі – і з «мерцаннем красных лампад», «отчизной скрипок запердельных», з тым, хто «бьет в меня светящими очами / Ангел бури – Азраил!»; па-рознаму эсхаталагічныя: купалаўскі Мужык: «Раскройся нанова, магіла: / Страшней цябе людзі і свет» – і лірычны герой Блока: «О, если б знали, дети, вы, / Холод и мрак грядущих дней!»; па-рознаму сацыяльныя: «Сярод раз'юшаных сатрапаў, / Паганы зладзіўшы хаўрус, / Свае тругуюць і чужыя / Табой, няшчасны беларус» – «Они давно меня томили: / В разгаре девственной мечты / Они скучали, а не жили, / И мяли белые цветы»; «На сход, на ўсенародны, грозны, бурны сход / Ідзі аграблены, закованы народ!» – «Шли на приступ. Прямо в грудь / Штык наточенный направлен. / Кто-то крикнул: «Будь прославлен!» / Кто-то шепчет: «Не забудь!»; па-рознаму антываенныя: «Выйшли родной вёскі дзеці / Паміраць на белым свеце, / Рассяваць па свеце косці / Праз кагосці, за кагосці» – «И военной славой заплакал рожок, / Наполняя тревогой сердца, / Громыханье колес и охрипший свисток / заглушило ура без конца»; у адрозных вобразных сістэмах апетая імі Радзіма: «Ад прадзедаў спакон вякоў / Мне засталася спадчына; / Паміж сваіх і чужакоў / Яна мне ласкай матчынай» – «О, Русь моя! Жена моя! До боли / Нам ясен долгий путь! / Наш путь – стрелой татарской древней воли / Пронзил нам грудь»; інтымная лірыка для Купалы адносна перыферычная, а для Блока інтымная – з самых асноўных феноменаў паэтычнага адлюстравання...

¹ Вершы Купалы і Блока цытуюцца па выданнях [12, 13].

Кантрапункт выяўляе і камплементарнае, і цалкам спецыфічнае, а таксама дапамагае зразумець заканамернасці рэцэпцыі інішакультурнага вопыту беларускай літаратуры, якая вярталася на “свой пачэсны пасад між народамі” пасля гвалтоўнага і катастрофічнага перапынку ў сваім натуральным развіцці, гэтакім слаўным у прамінулых стагоддзях.

Якія, напрыклад, матывы мог наследаваць Купала ў Блока, да якіх уласных вершаў праз блокаўскую паэтыку прыйсці? Для Янкі Купалы ў свой час зусім новым быў гарадскі асяродак. Вільня, Мінск, Полацк, Смаленск, Пецябург, Масква, многім пазней – Прага, а таксама Варшава, дзе быў надрукаваны першы польскамоўны верш, – важнейшыя гарады ў жыцці паэта; аднак айчынай яго паэзіі засталася вёска і пазагарадскія абшары. Для Блока – наадварот; з дзяцінства ён падарожнічаў па свеце, пераважана па Германіі ды Італіі, адчуваючы сябе годна ў Бад-Наўгейме, Берліне, Гановеры, Кёльне, Франкфурце, Парыжы, Ротэрдаме, Амстэрдаме, Трыесце, Фларэнцыі, Венецыі, Равене, Перуджы, Пізе, Мілане, Варшаве.

Таму натуральна, што ў паэзіі пецябуржца Блока тэма горада, дзе «Лазурью бледной месяц плыл / Изогнутым перстом. / У всех, к кому я подходил, / Был алый рот крестом», дзе «...ресторан, как храмы, светел, / И храм открыт, как ресторан», дзе ён «... содрогаюсь, разглядел / Черты мучений невозможных / И корчи ослабевших тел», дзе ў жывых мерцвякоў «кости лязгают о кости» (усе чатыры цытаты – з вершаў 1906 года), – распрацаваная віртуозна. Дастаткова згадаць адно нізкі «Город» (1904 – 1908) і «Страшный мир» (1909 – 1916).

Для Купалы ж горад, і, між іншым, Пецябург, – чужы: «Я ад вас далёка, бацькаўскія гоні, – / На чужое неба ўжо гляджу сягоння», – піша Купала ў «паўночнай сталіцы» ў ліпені 1910 года. І вось крыху пазней у яго з’яўляюцца такія вершы, як «На вуліцы» (1915), дзе горад падаецца радовішчам граху і гвалту. Тут (заўважым красамоўныя дэталі) блукае «на небе месяц бледны, як нябошчыкавы твар»; святло канае ў вокнах; электрычны дрот выглядае так, «як бы напаты былі там людскія жылы»; «гудзе, заводзіць» вецер – бы «вісельнік», што вырваўся з магілы. Тут з нейкага сутарэння «рагоча музыка», і «З нявольніцай нявольнік тут танцуе на забой, / Пад здзекам рабскія свае сагнуўшы шыі, / А там, на акрываўленых палёх крывёй людской, / Нявольнік для нявольніка грабніцу рые». Самае ж нязвычайнае для Купалавага чытача ў вершы «На вуліцы» – аўтахарактарыстыкі лірычнага героя, які раптам выказваецца непасрэдна і суб’ектыўна-прыватна, праз «русіфікаваную» лексіку, сінтактыку: «Лічыў за крокам крок я й пазіраў ўвакруг, як здань, / На заміраючы да заўтра горад грэшны, / І чуўся я, як здрадай схопленая ў клетку лань, – / Такі бяссільны, пазабыты, бязуцешны!»

Аналагічнай паэтыкай пазначаны яшчэ адзін верш Купалы – «У бяссонную ноч» (1913). У гэтым вершы «Рай і пекла змяшаліся ў процьму ў адну, / Здань за зданню паўзе, кожна здань – як змяя», «Божа праведны, Божа! над братам, брат – кат!..», «...Разам тут і дзяўчынка-краса... / <...> Пакрываўлены грудзі, зблытана каса...», тут і паэт – падступнік, і фарысей, і заключнае маленне лірычнага героя: «Ах, скарэй бы дзень вечны, ці вечная цьма! / Яна згубіць мяне, бессанлівая ноч!». Пачынаўся ж верш наступнымі строфамі: «Ах, як страшна мне гэта бяссонная ноч! / Сколькі мукі, цяпення прыносіць з сабой! / Я змагаюся з ёй, ад сябе ганю проч, / Ды самлела ўпадаю з сваёй барацьбой. / Разарваў бы, здаецца, я грудзі свае, / Сэрца б вырваў і кінуў на ўцеху ўрагом... / Дайце смерць, хай не чую, што ноч мне пая! / Дайце сілы!.. О, Божа! Нікога кругом! <...>» (Звернем увагу тут таксама і на роднасную блокаўскай эмацыянальную экзальтацыю, нахшталт: «И двойственно нам приказанье судьбы: / Мы вольные души! Мы злые рабы! <...> / Кто кличет? Кто плачет? Куда мы идём? / Вдвоем – неразрывно – навеки вдвоем! / Воскреснем? Погибнем? Умрем?» («Ангел-хранитель», 1906).

Варта згадаць і вобраз «касцістага, бледнага труп», што, як цень, ідзе ўслед за Купалавым героем у вершы «Таварыш мой» (1915). «Цябе, мой труп, я ў сне ці ў явы барацьбе / Не кіну, як не кінеш ты мяне ў жалёбе...», – піша Купала. Тут бачыцца рэцэпцыя вядучых матываў з такіх блокаўскіх вершаў, як «Двойник» (1909), «...Пристал ко мне нищий дурак...» (1913) з нізкі «Жизнь моего приятеля», іншых.

Розніца паміж «віленскім» і «пасляпецябуржскім» Купалам асабліва яскрава відаць у тэкстах такіх яго вершаў на гарадскія матывы, як «Тут і там», «Шуман» (абодва – Вільня, 1909) – і «Ўвесь да дна» (1915): «Вы тут гуляеце, панове, / У сытай, п’янай чарадзе, / А там – што робіцца у вёсцы, / І ў думку вам не набрыдзе» («Тут і там»); «Цешся, горад! Што там знача / Вёска з голадам, з бядой? / Хтось там стогне, хтось там плача – / Плюй, махай на ўсё рукой! («Шуман»); і – новае: «Днём з агнём не задумай ты праўду знайсці, / Паспытаць, што за смак гэтай праўды, – / Бо што зробіш, як знойдзеш, ты з ёю ў жыцці? / Сам спужаешся гэтакай знайды! // Хтось там скажа, што церні на шляху ляглі, / Што сіротам дзьме вецер у вочы, – / Ну, дык будзь цернем сам, будзь сын верны зямлі, / Віхрам будзь і бушуй сярод ночы! // <...> Ўвесь да дна выпівай чорны келіх жыцця / Ці з вадой жыватворчай, ці з ядам; / З роўнай меркай чакай вечнаты й нябыцця, / Заадно абыймайся з анёлам і гадам» («Ўвесь да дна...»). Думаецца, каментуючы гэты купалаўскі верш, даследчыкі дарэмна абыходзяць спецыяльнай увагай якраз магчымыя блокаўскія ўплывы на Купалу.

Купала і Блок надзвычай блізкія меладычна, што літаратуразнаўцамі неаднаразова адзначалася [14, с. 34]. Не можа не нагадаць нам мелодыку Блока верш «Снег». Ён напісаны Купалам яшчэ ў Вільні, пасля прагляду аднайменнай п'есы Пшыбышэўскага з прысвячэннем выключна драматургу (датуецца часам апублікавання – 1909). Аднак адмысловая музычнасць верша толькі пацвярджае роднасную – сімвалісцкую – эстэтыку, абраную аўтарам і рускім, і польскім, і беларускім:

Залягла, як пасцель,
Лебядзіная бель
На загон, на курган.
І кажан, і гурган
Занямеў не на смех:
Гэта снег, толькі снег...

За старухай-зямлэй
Ты пасцель, дружа мой,
Узваліў на душу,
Як бы крыж на мяжу,
І ўжо рад не на смех:
Гэта снег, толькі снег...

Думкі, сэрца, паглед
Абліў лёд, скаваў лёд.
Так спавіў, спавіў сам,
Каб лягчэй было там,
Дзе жыццё не на смех:
Гэта снег, толькі снег... <...>

Мо і лёгкія дні...
Не зачэпяць ані
Ні бяда, ні нуда,
Ні агонь, ні вада...
Само шчасце, сам смех!
Гэта снег, толькі снег...

І хоць Янка Купала ў 1911 годзе ў адным з лістоў (да Л.М. Клейнбарта) напісаў, што нібыта рускі літаратурны свет, на жаль, яму «доселе <... > совершенно незнаком», а цытаваныя намі «паводлеблокаўскія» вершы Купалы датуюцца 1913 і 1915 годамі, – відавочна, паэт перабольшыў сваю недасведчанасць ды меў на ўвазе асабістыя стасункі з расійскай багемай². Ужо ў вершы «Смейся!..» (1915) можна ўбачыць водгалас, павеў папулярнага матыву з расійскай паэзіі (кшталту «Заклятия смехом» В. Хлебнікава, 1908 – 1909 гадоў), доказам дасканалай эрудыцыі Купалы – ва ўсякім разе, у час стварэння гэтага тэксту:

Ха-ха-ха-ха! Будзь весел, кінь хныкаць,
Ўпіцца кроўю сваёй не спадзейся!
Можаш сэрца рваць, выці і клікаць, –
Можаш з сэрца свайго молат выкуць,
Толькі ўдарыць ня смей ім, а смейся.

² «СПб., 25.X.1911 г. Глубокоуважаемый Лев Максимович! [...] Буду очень и очень Вам благодарен, если дадите мне какую-нибудь возможность ближе познакомиться с русским литературным миром, который меня постоянно интересовал и интересует, но который, к сожалению, доселе мне совершенно незнаком»; «Кисловодск, 21.IX.1928 г. Читать книги я начал рано. <...> ... в общем помню хорошо, что книга, где говорилось о тяжелой доле бедного люда, всегда меня захватывала. <...> Некрасов, Кольцов <...> меня больше всего интересовали. Впоследствии я увлекался Лермонтовым, Надсоном, Пушкиным (не особенно). То место, где он где-то вспоминает о «черни», мне очень не нравилось, оскорбляло. Разумеется, это выражение я поверхностно тогда понимал. <...> Из русских должен отметить М. Горького, который произвел на меня сильное впечатление. <...> Потом отдал дань времени и увлекся, что называется, символистами – Андреевым, Соллогубом и др.; <...> Пребывание мое в Петербурге в смысле встреч с русскими литераторами мало чем отличалось от Вильны. Также увлекался веселой компанией, которая в смысле духовном мало чего могла дать. Но она должно быть давала некоторый жизненный опыт и познание людей. Я теперь только думаю, что я оказался сильнее Есенина, хотя мы оба выходцы из глухой деревни и обоим нас захлестывала городская грязь. Только ему пришлось жить в городском омуте послереволюционном, мне – в дореволюционном; <...> Из петербургских литераторов я, как Вам известно, встречал Вас, но это, на жаль, были редкие встречи, познакомился с А.А. Коринфским, познакомился с ним случайно в кабаке и все тут. Более широких знакомств с русскими литераторами не удалось мне тогда завязать, причиной – моя тогдашняя застенчивость, а может быть, и маленькая гордость, не хотелось идти на поклон. <...>» [15, с. 411 – 412, 422, 424, 425 – 426].

Смейся смехам-сычэннем праз скрогат
 Перадсмертны зубоў і рассейся
 Ёй гразь жыцця, ёй пекла Дантава рогат!
 Каб аж косці ўстрасаў дзікі дрогат, –
 На пацеху сляпой дзічы, смейся! <...>
 Смейся смехам-хрыпеннем быдлярці
 З перарэзаным горлам, і грэйся
 Ёй гэтым храпе скрозь стогн і пракляцце,
 І не важся да сэрца ўздыхаці,

Ласкі ждаць... Хоць крывёю, а смейся! Купала вельмі хутка выйшаў на самы высокі ўзровень рэцэпцыі мадэрнісцкіх ідэй агульнаеўрапейскага гарту. Самавіты Купала прамаўляе ў вершах «Вечар», «Мой цень» (абодва – 1915). Арыгінальны і верш «На шляху» (1914), дзе Купала адмыслова рэалізуе метафару «паэт-шлях», – і вядома, што гэта адна з улюбёных думак Блока.

Я – шлях, якому век няма спакою
 Ні ў чорны дзень, ні ў месячную ноч...

Такім чынам, блокаўская фраза з «Трёх посланий» (1910) – «Страшный мир! Он для сердца тесен!» – найлепш фармулюе той, дастасаваны да тэмы горада, матыў з лірыкі Блока, які творча ўспрыняў Купала ў пецябургскі і пазнейшы перыяды свайго жыцця.

Урэшце, традыцыйныя гісторыка-культурныя даследаванні будуць неабходнымі да таго часу, пакуль за літаратурай будзе пакідацца права на статус чалавеказнаўчага, духоўнага феномена.

ЛІТАРАТУРА

1. Тлостанова, М.В. Постсоветская литература и эстетика транскulturации. Жить никогда, писать нигде / М.В. Тлостанова. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 416 с.
2. Реизов, Б.Г. Об изучении литературы в современную эпоху / Б.Г. Реизов // Русская литература. – 1965. – № 1. – С. 3–15.
3. Багдановіч, І.Э. Адраджэнскі неарамантызм Янкі Купалы / І.Э. Багдановіч // Авангард і традыцыя: Беларуская паэзія на хвалі нацыянальнага адраджэння / І.Э. Багдановіч. – Мінск: Бел. навука, 2001. – С. 150 – 170.
4. Казлоўская, М. «Раскіданае гняздо» Янкі Купалы і традыцыя драматургіі Генрыка Ібсена / М. Казлоўская // Беларуская літаратуразнаўства. – 2004. – № 2. – С. 79 – 90.
5. Бярозкін, Р.С. Свет Купалы. Думкі і назіранні / Р.С. Бярозкін. – Мінск: Беларусь, 1965. – 204 с.
6. Дубавец, С. Смерць культуры / С. Дубавец // Літаратура і мастацтва. – 1993. 5 сакавіка.
7. Лойка, А.А. Выбраныя творы: У 2 т. / А.А. Лойка. – Мінск: Маст. літ., 1992. – Т. 1: Як агонь. Як вада...: Раман-эсэ пра Янку Купалу. – 461 с.
8. Тычко, Г.К. Творчасць Янкі Купалы і традыцыя духоўнай рэгіянальнасці ў польскай літаратуры XIX – пачатку XX стагоддзяў / Г.К. Тычко; пад рэд. А.А. Лойкі. – Мінск: УП «Тэхнапрынт», 2001. – 144 с.
9. Навуменка, І.Я. Янка Купала / І.Я. Навуменка // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: У 4 т. Т. 1 / Нац. акад. навук Беларусі. Ін-т літаратуры імя Я.Купалы. – Мінск: Бел. навука, 1999. – С. 121 – 175.
10. Орлов, Вл. Поэзия Блока / Вл. Орлов // Блок, А. Стихотворения / 2-е изд. – Л.: Сов. писатель, 1955. (Библиотека поэта). – С. V–XIII.
11. Горький, М. Собр. соч.: В 30 т. / М. Горький. – М.: ГИХЛ, 1949–1956. – Т. 29. – 1954. – С. 138 – 139.
12. Купала, Я. Збор твораў: У 7 т. / Я. Купала; Акад. навук Беларусі. Ін-т літ. – Мінск: Навука і тэхніка, 1972–1976.
13. Блок, А. Стихотворения / А. Блок; 2-е изд. – Л.: Сов. писатель, 1955. (Библиотека поэта).
14. Тарасюк, Л.К. Мастацкія кірункі і плыні ў беларускай паэзіі XIX – пачатку XX ст.: Вучэб. дапам. для студэнтаў філал. фак. / Л.К. Тарасюк. – Мінск: БДУ, 1999. – 72 с.
15. Купала, Я. Збор твораў: У 7-мі т. / Я. Купала; Акад. навук Беларусі. Ін-т літ. – Мінск: Навука і тэхніка, 1972–1976. – Т. 7: Пераклады п'ес. Публіцыстыка. Пісьмы. Летапіс жыцця і творчасці. – 1976. – 695 с.

У.І. Чарота (Мінск,
 Інстытут мовы і літаратуры
 імя Я. Купалы і Я. Коласа
 НАН Беларусі)

РЭЦЭПЦЫЯ СПАДЧЫНЫ ДАНТЭ АЛІГ'ЕРЫ Ў ТВОРЧАСЦІ ЯЗЭПА ПУШЧЫ

Узровень развіцця і статус кожнай нацыянальнай літаратуры вызначаецца найперш уключэннем у сістэму літаратуры сусветнай: успрымае набыткі іншых нацыянальных літаратур, творча засвойвае іх, тым самым стымулюючыся, і ў сваю чаргу прапаноўваючы свае. Найвыразней гэта праяўляецца ў кантактах асобных пісьменнікаў, яскравым прыкладам чаго можа лічыцца стаўленне Язэпа Пушчы да волата італьянскай і сусветнай літаратуры Дантэ Аліг'еры.

Здавалася б, што можа спалучаць названыя імёны? Беларускі пісьменнік жыў у XX стагоддзі, вялікі фларэнційскі паэт на рубяжы XIII–XIV стагоддзяў. Хіба што, абодва былі ў апале. Ды гэта не самае істотнае. А ўсё ж такі ёсць. Пачнем з агульнай канстатацыі: для Язэпа Пушчы (Іосіфа Паўлавіча Плашчынскага, 1902 – 1964) Дантэ Аліг'еры быў неаспрэчным аўтарытэтам і найвышэйшай значнасці ўзорам ва ўсім. Скарыстоўваючы менавіта яго як самы доказы прыклад, беларускі паэт разважае пра сутнасць кантактаў паміж мастакамі слова, пра значэнне творчай пераемнасці, даказваючы, што няма нічога кепскага ў выкарыстанні вопыту папярэднікаў, наследаванні іх, бо «нават такі, як Дантэ, і то выбраў сабе Вергілія ў правадыры, заблудзіўшыся ў страшным лесе паэзіі і жыцця...» [1, с. 333].

Я. Пушча праблеме літаратурнай творчасці і яе рухаючай сілы прысвяціў артыкул «У абарону маладой паэзіі». З вышыні сённяшняга вопыту мы схільны лічыць, што тэкст гэты пісаўся пад прымусам альбо пад уціскам абставін. Аднак усё роўна варта прасачыць логіку аўтара, каб разабрацца ў змесце артыкула. Ацэньваючы свае «Лісты да сабакі», Пушча прызнаў, быццам бы, што гэта вынік «не зусім здаровых настрояў» – «гэткая балючая, надрыўная паэзія», якая «нічога не мае агульнага з нашай радаснай, мужнай і вялікай творчасцю эпохай» [1, с. 340]. Сімптаматычна, што вытокі такой творчасці Пушча звязвае з «чорнымі нетрамі жаклівых настрояў душы паэта». Больш таго, ён і напісанне «Боскай камедыі» тлумачыць тым жа: «Гэтымі лістамі я збочыў на сцежку, якая ўцякае ад жыцця ў чорныя нетры жаклівых настрояў душы паэта; гэта тая сцежка, па якой ішоў і Верхарн у зборніках «Манахі» і «Чорныя паходні», гэта тая сцежка, па якой і Дантэ зайшоў аж у Пекла» [1, с. 340]. Такім чынам, беларускі паэт прызнаў (пасля нападка крытыкаў-вульгарызатараў вымушаны быў прызнаць) не толькі свае творы, але і «Боскую камедыю» сусветна прызнанага фларэнтыйца паводле пафасу і накіраванасці неадпаведнымі настроям савецкай эпохі. Наколькі нам вядома, гэта першы выпадак, калі геніяльны дантаўскі твор ацэньваўся з пункту гледжання спрошчанай актуальнасці – прычым у катэгарычна адмоўным сэнсе.

Яшчэ раз Пушча звяртаўся да Дантэ ў артыкуле 1928 года «Янка Купала. Збор твораў. Том чацвёрты: «Сон на кургане», «Адвечная песня», «На папасе», «Песня аб паходзе Ігара», «Галья» (перакл.)». Гэтая публікацыя змяшчае наступнае меркаванне: «Яно (*беларускае літаратурнае адраджэнне* – У.Ч.) не знайшло ў сабе мужнасці паўтарыць дантаўскіх слоў аб Гамеру: «Шануйце найвялікшага паэта, які ўзвіўся над другімі, быццам арал...», прыстасоўваючы ўжо іх да Гамера, Дантэ і Шэкспіра. Гэтымі словамі я ніколі не хачу сказаць, каб беларуская паэзія дваццатага стагоддзя ў сям'і еўрапейскай была нейкай старамоднай, архаічнай. Якраз не, яна б была самай маладжавай ад усіх іх і самай жыццярадаснай, калі б выцякала з антычных крыніц, а не з заброснеўшых затонаў расійскай і польскай літаратуры» [2, с. 310]. Тут цытаю з «Боскай камедыі» беларускі пісьменнік заклікае літаратараў увязваць сваю творчасць з антычнасцю і еўрапейскім адраджэннем, каб пазбегнуць «малакроўнасці», зрабіць беларускую паэзію XX стагоддзя больш багатай, разнастайнай, здольнай да плённага развіцця.

Але прысутнасць спадчыны ў творчасці не абмяжоўваецца толькі вышэйзгаданымі фактамі. У артыкуле «Дантэ ў творчасці Язэпа Пушчы» А.А. Данільчык даволі грунтоўна разгледзела «духоўную блізкасць двух паэтаў», «супадзенне іх поглядаў на ролю мастацтва і мастака, іх грамадзянскай пазіцыі» – адным словам, наяўнасць тыпалагічных сувязей у Язэпа Пушчы і Дантэ Аліг'еры. Яна закранала таксама пытанні творчай рэцэпцыі, звяртаючыся да санетаў Я. Пушчы «Віно паэзіі» і «Дантэ Аліг'еры», а таксама верша «Красуйце вечна, кіпарысы». У першым прысутнічае такая вось алязія:

Каханнем трапятая санет Пятраркі,
 І Дантэ пасылаў яго да любай.
 Вышэй паднімем, хлопцы, ўгору чаркі!
 Віно паэзіі мы п'ем і любім... [2, с. 103].

Не заглыбляючыся ў каментарыі, падкрэслім, што гэта спроба асэнсаваць значэнне паэзіі ў жыцці. А вось на санеце «Дантэ Аліг'еры» і вершы «Красуйце вечна, кіпарысы» мы павінны спыніцца, каб прааналізаваць іх больш дэталёва.

Прыведзеныя намі раней факты – што Язэп Пушча згадваў пра італьянскага пісьменніка ў сваіх крытычных артыкулах «Янка Купала. Збор твораў. Том чацвёрты: "Сон на кургане", "Адвечная песня", "На папасе", "Песня аб паходзе Ігара", "Галька" (перакл.)» (1928), «У абарону маладой паэзіі» (1929), а таксама звесткі, што ён з 1930 года меў тэкст «Боскай камедыі» Дантэ – даюць падставы лічыць: яго знаёмства з творчасцю Дантэ Аліг'еры адбылося ў канцы 1920-х гадоў, а то і раней. Між тым, вобраз аўтара «Боскай камедыі» з'яўляецца ў вершах беларускага паэта праз чвэрць стагоддзя пасля гэтага – калі ён адбыў працяглае зняволенне і дачакаўся рэабілітацыі (у 1956 годзе). Так што, бясспрэчна, зусім не выпадковы ў яго творчай біяграфіі санет «Дантэ Аліг'еры», прысвечаны лёсу паэта ў выгнанні, драме сумленнага паэта-грамадзяніна і шчырага патрыёта, якога не прызнаюць улады роднай краіны. Вось гэты твор цалкам:

У тую ноч у небе зоры не гарэлі,
Дрымотны бор шумеў, каменні гнеў гартаў;
Сарваўся камень з дзікіх круч, прагрукатаў
Над светлай галавою Дантэ Аліг'еры.

Ідзе паэт у свет дорогаю выгнання,
Над галавой грывіць, не спіхнуў гневу гром.
Фларэнцыя не кліча сына ў родны дом,
Вэрона падымае ў сэрцы дух змагання.

Нясе паэт у свет народныя цяпенні;
Не лаўры у вянку, гараць жывыя церні,
Гарачым потам абліваецца чало.

Прыслухаўся, пачуў: у падарожжа клічуць
І поплеч з ім ідуць Вергілій, Беатрычэ.
Над борам сонца узыходзіць пачало [2, с. 91].

Зведаўшы лёс, падобны дантаўскаму, і набыўшы самае што ні ёсць поўнае разуменне трагедыі паэта-выгнанніка, а таксама здольнасць глыбокага суперажывання, Язэп Пушча некалькі разоў вяртаўся да гэтага санета, дапрацоўваў яго. Прыведзены намі, больш за іншыя друкаваны, варыянт твора датуецца 15 студзеня 1957 года [3, Арк. 2]. Аднак у асабістым фондзе пісьменніка, які захоўваецца ў Беларускім дзяржаўным архіве-музеі літаратуры і мастацтва, маюцца, акрамя гэтага, яшчэ два іншыя варыянты: адзін пазначаны датай «21/І 1957 г.» [3, Арк. 4], а другі – без даты [3, Арк. 5]. Гэты другі, дадатковы, варыянт перапісваўся, відаць, 25 студзеня 1957 года ці на дзень пазней, паколькі на адвароце таго ж самага аркуша знаходзіцца верш «Расхрыстаў сэрца і душу...», пад якім стаіць дата: «26/І 1957 г.» [3, Арк. 5 адв.]. Захаваліся яшчэ і чарнавыя накіды санета – без датаўкі [4, Арк. 10, 43].

Калі прааналізаваць змест санета «Дантэ Аліг'еры» з улікам усіх яго рэдакцый і аўтарскіх заўваг, то можна зрабіць выснову, што Язэп Пушча не толькі добра ведаў «Боскую камедыю» (пра гэта сведчыць выкарыстанне вобразаў Вергілія і Беатрычэ, змест якіх усвядомлены досыць глыбока), але і валодаў інфармацыяй пра жыццё паэта, яго блуканні, пакуты. Больш таго, беларускі паэт меў таксама досыць поўнае ўяўленне пра гістарычную сітуацыю дантаўскай эпохі, пра асяроддзе і нават пра суполкі і асоб, з якімі Дантэ Аліг'еры меў сувязі. Так, у санеце згадваецца не толькі Фларэнцыя, але і горад Верона, у якім выгнаннік-фларэнтынец некаторы час жыў і правіцелем якога быў яго сябар – Кан Грандэ дэлла Скала. Дадаткова паказальная дэталі: у чарнавых накідах санета, акрамя таго, згадваюцца і гвельфы, іх звычай разбураць дом выгнанніка [3, Арк. 4, 5]. Удакладнім, што да партыі белых гвельфаў пэўны перыяд належаў сам аўтар «Боскай камедыі», а так званыя «чорныя» гвельфы асудзілі яго на выгнанне.

Карацей кажучы, у дадзеным выпадку ёсць усе падставы разглядаць біяграфію і спадчыну Дантэ Аліг'еры як «культурны» субстрат творчасці Язэпа Пушчы, а таксама адказна сведчыць, што ад італьянскага пісьменніка эпохі Рэнесансу зыходзілі многія імпульсы, якія стымулявалі і ўзбагачалі беларускага паэта савецкай эпохі.

Своеасаблівы матэрыял для аналізу дае нам другі верш Я. Пушчы – «Красуйце вечна, кіпарысы». У ім Дантэ прадстаўлены так:

...Шумяць дубы, каштаны, клёны,
Здаецца мне: ў плашчы зялёным
Ідзе прысадамі, дубровай
Сам Дантэ у вянку лаўровым,
З ім поплеч па шляху жыцця
Нясе Купала родны сцяг.

Пайду у падарожжа з імі,
Пайду, як з роднымі, сваімі,
Да сэрца радасць прыгарну,
Каменне песнямі скрану... [2, с. 83].

Уважлівы чытач прыпыніць увагу на тым, што беларускі паэт, ствараючы партрэт увянчанага славаю італьянца, азначае колер яго адзення. Ці выпадкова? Магчыма, такое мастацкае рашэнне абумоўлена акалічнасцю, што ў «Боскай камедыі» Беатрычэ мае менавіта зялёны плашч, калі з'яўляецца перад Дантэ:

Адзетая ў пунсовыя тканіны
І ў плашч зялёны, на мяне яна
Навеяла прыемныя ўспаміны. [5, с. 296].
(Чыснец, песня XXX. *Пераклад У. Скарынікіна*)

Прыняўшы такую гіпотэзу, можна было б лічыць, што пісьменнік не проста чытаў, а мэтанакіравана вывучаў творчасць вялікага фларэнтыйца. І ў такім выпадку можна дапусціць, што ён, як і Дантэ, колеру плашча надаваў «містычнае значэнне» [6, с. 174]. Высокааўтарытэтных спецыялістаў, сярод якіх К. Ландзіна – адзін з першых каментатараў «Боскай камедыі», а таксама прызнаны ва ўсім свеце дантолаг Дж.А. Скартацыні, адзначаюць, што ў Дантэ, згодна трактоўцы колераў, якую Фама Аквінскі даў у «Суме тэалогіі», зялёны колер сімвалізуе надзею [7, р. 261; 8, р. 639]. Адпаведна і мы схільны лічыць: беларускі паэт, вылучаючы зялёны колер плашча Дантэ, таксама прыхавана выказваў думку, што надзея на лепшую будучыню пакуль яшчэ не страчана. Гэта, удакладнім, меркаванне гіпатэтычнае, не ва ўсім пераканаўчае, але ўсё ж такі не зусім пазбаўленае сэнсу. Асабліва калі браць пад увагу загаловак твора – «Красуйце вечна, кіпарысы», а канкрэтна – тое, што ў заглавак выносіцца назва вечназялёнага дрэва.

Што ж датычыцца непасрэдна зместу верша з пункту гледжання асноўнай ідэі, то ў ім Язэп Пушча ўслаўляе неўміручага Дантэ, які праз вякі праходзіць не толькі дзеля таго, каб ушанаваным быць асабіста, але і каб яднаць вакол сябе тых, хто блізкі яму паводле паклікання, паводле прадвызначанай ролі ў духоўна-культурным развіцці сваіх народаў і ўсяго чалавецтва.

У беларускай рэцэпцыі Дантэ Аліг'еры гэта надзвычай паказальны факт. І найперш вось у якім плане: для айчынных пісьменнікаў пакалення Язэпа Пушчы як бы само сабою зразумелым было тое, што паэт – правадыр свайго народа; а Дантэ, як паэт над паэтамі, уяўляўся і «правадыром правадыроў».

Ёсць тут, пэўна, і дадатковы сэнс. Язэп Пушча, думаецца, імкнуўся падкрэсліць, што для беларускай літаратуры і нацыі Янка Купала значыць тое самае, што Дантэ для італьянскай. Таму і лірычны герой (=аўтар) верша заяўляе пра свой намер далучыцца да значнейшых паэтаў, абраннікаў-правадыроў, каб служыць падобным чынам народу і чалавецтву.

На наш погляд, прыведзеныя факты сведчаць, што беларуская літаратура ў перыяд свайго станаўлення імкнулася не стаяць на ўзбочыне сусветнага літаратурнага працэсу, а ўключацца ў яго, за-свойваць і творча выкарыстоўваць значнейшыя ўзоры сусветнай літаратуры, да якіх, бясспрэчна, належыць творчасць вялікага італьянскага паэта Дантэ Аліг'еры. І творчасць Язэпа Пушчы вельмі паказальная ў гэтых адносінах.

ЛІТАРАТУРА

1. Пушча, Я. Збор твораў: у 2 т. / Я. Пушча. – Мінск, 1993–1994. – Т. 1. – 1993.
2. Пушча, Я. Збор твораў: у 2 т. / Я. Пушча. – Мінск, 1993–1994. – Т. 2. – 1994.
3. БДАМЛМ. – Ф. 26. – Воп. 1. – Спр. 30.
4. БДАМЛМ. – Ф. 26. – Воп. 1. – Спр. 47.
5. Дантэ Аліг'еры. Боская камедыя / Дантэ Аліг'еры; пер., тлумач., паслясл. У. Скарынікіна. – Мінск, 1997.
6. Гайдук, В.П. К вопросу о цветовой символике «Божественной комедии» Данте / В.П. Гайдук // Дантовские чтения, 1971. – М., 1971.
7. Dante Alighieri. La commedia / comment. Christophorus Landinus. – Firenze, 1481.
8. Dante Alighieri. La Divina Commedia / riveduta nel testo e commentata da G.A.Scartazzini. – Milano, 1896.

Н.В. Несцер (Полацк, ПДУ)

МАСТАЦКАЯ ІНТЭРПРЭТАЦЫЯ АНТЫЧНЫХ ВОБРАЗАЎ І МАТЫВАЎ У ТВОРЧАСЦІ Э. ПАЎНДА І БЕЛАРУСКІХ ПАЭТАЎ

Антычная традыцыя належыць як сусветнай культуры і літаратуры цалкам, так і кожнай нацыянальнай культуры і літаратуры ў асобнасці. У пацвярджэнне гэтай думкі можна прывесці словы Е.А. Лявонавой: «Ніякая нацыянальная літаратура не з'яўляецца "рэччу ў сабе", яна ёсць складнік літаратурнага ўніверсуму, прыналежнасць да якога вызначаецца складанай сістэмай узаемасувязей – гісторыка-тыпалагічных і кантактна-генетычных» [1, с. 3].

Параўнальна-тыпалагічны падыход да творчасці Э. Паўнда (*Ezra Pound*, 1885–1972) і беларускіх паэтаў дазваляе выявіць асноўныя напрамкі асваення класічнай традыцыі прадстаўнікамі розных нацыянальных літаратур. Такое даследаванне дазваляе перайсці на новы ўзровень аналізу мастацкага тэксту ў кантэксце еўрапейскай літаратуры і абгрунтаваць думку пра тое, што розныя літаратуры развіваліся не ізалявана ад іншых, што іх уласны патэнцыял узбагачаўся вопытам іншанацыянальных літаратур.

У падыходзе да тыпалогіі будзем абапірацца на ўзроўні аналізу мастацкага тэксту, прапанаваныя А.А. Гугніным у артыкуле «Уводзіны ў аналіз паэтычнага тэксту» [2], згодна з якім, выдзяляюцца дзве ўзроўні аналізу мастацкага тэксту. А канкрэтна – на пяты («Мастацкі тэкст у кантэксце еўрапейскай літаратуры (узровень дыяхраніі)») і шосты («Мастацкі тэкст у кантэксце еўрапейскай літаратуры (узровень дыахраніі)») узроўні аналізу мастацкага тэксту. Відавочна, што мэтай нашага даследавання з'яўляецца аналіз антычнай традыцыі ў паэтычных тэкстах Э. Паўнда ў суаднесенасці з адпаведнымі творамі беларускіх мастакоў слова.

У назве свайго дысертацыйнага даследавання мы дакладна вызначылі творчы перыяд Э. Паўнда – 1910–1920-я гады. Адметнай рысай твораў Э. Паўнда гэтага перыяду з'яўляецца, бясспрэчна, іх інтэграванасць у антычную літаратуру. Акрэсленыя намі гады творчасці Э. Паўнда суадносяцца па часе з творчым перыядам М. Багдановіча (1891–1917). Інтэрпрэтацыі антычнай традыцыі ў творах М. Багдановіча і Э. Паўнда намі прысвечаны асобны артыкул «Антычная літаратурная традыцыя ў паэзіі М. Багдановіча і Э. Паўнда» [3], аднак мы не выключаем наяўнасці агульных тыпаў з іншымі беларускімі аўтарамі. Таму ўзгадаем агульныя і адметныя напрамкі творчасці Э. Паўнда і айчынных паэтаў у інтэрпрэтацыі антычнай традыцыі.

Літаратурная праграма Э. Паўнда была падпарадкавана распрацоўцы традыцыі і ролі творчага чалавека ў сучасным грамадстве. Адзначаныя аспекты яго паэзіі раскрываюцца, у тым ліку, і праз канстанты антычнасці: светапоглядныя сістэмы, літаратурныя жанры, лацінскія цытаты, міфалагічныя вобразы, прыныцы метамарфозы, міфапаэтычныя рэаліі і гэтак далей. Таму будзем праводзіць параўнальна-тыпалагічныя паралелі на аснове гэтага вылучэння і паспрабуем вызначыць, якая роля надаецца антычнай традыцыі Э. Паўндам і беларускімі аўтарамі.

Э. Паўнд лічыў, што сапраўднай культурай можа быць толькі элітарная культура, таму яго паэзія прама ці апасродкавана датычыцца ўзаемаадносін мастака і сучаснасці. Так, верш «Праметэй» з'яўляецца мастацкім узнаўленнем філасофскага вучэння Эмпедокла, які прызнаваў існаванне чатырох асноўных стыхій – полымя, паветра, вады і зямлі. У гэтым творы міф аб Праметэі набывае значэнне культурнай і філасофскай парадыгмы, бо аўтар развівае думку грэчаскага філосафа «падобнае прыцягвае падобнае», а Праметэй аб'ядноўвае чалавека і сонца, як тэкст аб'ядноўвае аўтара і чытача. Паэт звяртаецца да полымя, як да стыхіі, якая дазваляе яму жыць, адчуваць, тварыць.

Варта адзначыць, што да вобраза Праметэя звяртаецца У. Жылка ў аднайменным вершы, лірычны герой якога апантаны ідэяй нацыянальнай незалежнасці. Такім чынам, ва ўяўленні лірычнага героя полымя становіцца сімвалам прасвятлення для людзей, дае магчымасць верыць у лепшае жыццё. Што датычыцца М. Танка, то ён акцэнтуюе ўвагу чытачоў на выкарыстанні прынесенага Праметэем полымя ў злосных мэтах («Эстафета агню»). А. Вярцінскі развівае тэму самарэалізацыі чалавека, дзякуючы якой сцвярджаецца творчы пачатак у яго жыццёвай праграме: «Зноў шлак халодны...», «Жыццё даецца, каб жыццё тварыць». У сатырычным вершы «Непраметэй» паэт разважае аб спажывецкай псіхалогіі сваіх сучаснікаў, а ў творы «Гефест – друг Праметэя» раскрывае хрысціянскія аспекты вобраза абаронцы людзей. Такім чынам, нягледзячы на розныя падыходы ў мастацкай інтэрпрэтацыі вобраза Праметэя, можна зрабіць выснову, што аўтары не столькі раскрываюць вобраз магутнага тытана, колькі падкрэсліваюць значэнне прынесенага ім на зямлю полымя, якое ў залежнасці ад пастаўленай мэты напаўняецца філасофскай змястоўнасцю.

Важнай, на наш погляд, для характарыстыкі лірычнага героя з'яўляецца мастацкая прастора, якая можа быць прадстаўлена канкрэтнай геаграфічнай адзінкай ці міфічнай краінай. Як паказаў аналіз твораў Э. Паўнда менавіта вада становіцца ў яго сімвалам паэтычнага натхнення («*Blandula, tenulla, vagula*», «Полымя») і асацыіруецца з Кастальскай крыніцай, якая знаходзілася на гары Парнас і была прысвечана

Апалону і музам (у вершах Э. Паўнда гэта Бенакскае возера ці возера Гарда на паўвостраве Сірмійон, дзе знаходзіўся дом Катула).

У адрозненні ад Э. Паўнда, у беларускіх аўтараў вобраз вады трансфармуецца ў адпаведнасці з нацыянальнай карцінай свету і асацыіруецца з жыццём і смерцю. Рака, якая раздзяляе свет жывых і мёртвых, у вершы М. Танка «Сцікс» надзяляецца рэальнай змястоўнасцю – яе можна перайсці. Міфалагічны вобраз воднай стыхіі становіцца для беларускага паэта сімвалам філасофскай значнасці – пераадоленне Сцікса дае чалавеку магчымасць набыцця мудрасці («Дом на Фраўэнпляцы», «Хоць асцерагаўся...»). Ле-та, глыток вады якой вымушае забыць жыццё на зямлі, трактуецца айчыннымі паэтамі (Л. Дранько-Майсюк, В. Шніп) як набыццё нацыянальнай самасвядомасці. Як Тантал і Сізіф, лірычныя героі Ф. Багушэвіча («Прывід надзеі»), М. Танка і У. Арлова («Сізіф») адчуваюць нясцерпныя пакуты ад усведамлення блізкасці жаданай мэты і немагчымасці яе дасягнуць. Смерць успрымаецца М. Танкам як дадзеная чалавеку неабходнасць і адзінае, што непакоіць яго лірычнага героя, – гэта незавершаныя справы («Ёсць шчасліўцы...», «Пакуль Феміда»). Халоднасць Харона суадносіцца з абывакавасцю сучасных бюракратаў, а рэмінісцэнцыі з гамераўскай «Адысеі» падкрэсліваюць духоўную значнасць роднай зямлі для М. Танка («Слухай, Харон-перавозчык...»).

Такім чынам, як мы бачым, ёсць пэўныя разыходжанні ў разуменні паэтамі вобраза вады. Калі ў творах Э. Паўнда водная стыхія асацыіруецца з натхненнем, з’яўляецца для лірычнага героя ўвасабленнем зямнога жыцця, паколькі возера, якое прыступічае ў мастацкай прасторы знаходзіцца на паверхні зямлі, вада ў возеры з’яўляецца нязменнай і ўтрымлівае памяць пра мінулых паэтаў, з’яўляецца невычэрпнай крыніцай для наступнікаў. У творах айчынных паэтаў водная стыхія прадстаўлена ў асноўным рэкамі падземнага царства, якія прызначаны для таго, каб чалавек забыўся на сваё папярэдняе жыццё і выкрэсліў з памяці ўсё, што адбывалася з ім у папярэднім жыцці.

Невычэрпнай крыніцай натхнення для творцаў з’яўляецца ода Гарацыя пад назвай «Да Мельпамены» (III, 30). Да гэтага верша рымскага паэта не аднойчы звярталіся розныя мастакі слова. Пераклад оды ажыццявіў М. Багдановіч блізка да лацінскага арыгінала і перадаў пры гэтым яго памер, невядомы да-туль у беларускай паэзіі, – асклепіадаўскі верш. Лепш пражыць кароткае, яркае жыццё і пакінуць пасля сябе след у памяці людзей, чым весці доўгую шэрую нітку жыцця – такія думкі, сугучныя гарацыянскім матывам, маюць месца ў розных вершах М. Багдановіча. Рэмінісцэнцыі з Гарацыя характэрны таксама для творчасці А. Жлуткі, С. Карчыцкага, А. Хадановіча, М. Танка, у якога рымскі паэт з’яўляецца ўзорам таленавітага майстра слова, у суаднесенасці з яго творчасцю і лёсам узнікае вобраз Старажытнага Рыма, веліч якога складаюць яго знакамітыя збудаванні («Форум Раманум»).

Аднайменная ода рымскага паэта становіцца ў Э. Паўнда аб’ектам іроніі ў вершы «*Monumentum aere, etc.*», у якім помнік Гарацыя знаходзіць матэрыяльнае ўвасабленне і не мае на ўвазе пасмяротную славу паэта. Гэтыя паралелі з одай Гарацыя ўзнаўляюць антычны матыў хуткаплыннасці жыцця, які знаходзіць увасабленне ў паэтычных творах Э. Паўнда «Рым» і «Т.Х. Амфара». Вобраз антычных руінаў ў вершы «Рым» – гэта метафара часу і лёсу, метафара канкрэтнага аспекта сучаснасці (катастрофы), у якім мінулае і сучаснае адлюстроўваюць і вытлумачваюць адзін аднаго. Менавіта з гэтымі творами Э. Паўнда суадносяцца вершы М. Багдановіча «Прыйдзецца, бачу, пазайздрыць бяздольнаму Марку...» і «*Credo*», у якіх гэты антычны матыў з’яўляецца асноўным. Так, у вершы Э. Паўнда «Т.Х. Амфара» мастацкая прастора абмяжоўваецца склепамі Старажытнага Рыма, у якіх знаходзіцца амфара з віном часу. У дадзеным кантэксце амфара з’яўляецца ўвасабленнем паэзіі, і кожная кропля віна ў ёй – гэта кропля натхнення для паэта. Можна казаць пра наяўнасць двух часоў, кропкай перасячэння якіх з’яўляецца амфара, паколькі ў мастацкім усведамленні паэта асобны фрагмент антычнага мастацтва прадстае ў новым кантэксце. Падобная думка вылучаецца і ў творах М. Танка, згодна з якім, рэчы старажытнасці ўзнаўляюць эпоху, раска-зваюць пра сваіх стваральнікаў і людзей, якім належылі («З амфары гэтай даўно...», «Старажытныя амфары», «Карыфская ваза»). Так, у творчасці амерыканскага і беларускага паэтаў элементы антычнага мастацтва інтэрпрэтуюцца як сімвалы цэласнасці гісторыі і пераемнасці культурнага вопыту.

Што датычыцца міфалагічна-вобразнай сімволікі творчасці Э. Паўнда, то функцыянаванне вобра-заў Апалона, Адоніса, Персефоны і іншых увасабляе ідэю паэта сінтэзаваць культурныя традыцыі ў эстэ-тычна цэласнае адзінства. Пры гэтым аўтар імкнецца захаваць за старажытным міфам яго перша-пачатковае значэнне і адначасова надае яму сэнс, актуальны і сугучны сучаснасці. Вобразы антычнай міфалогіі інтэрпрэтуюцца Э. Паўндам пераважна як адраджэнне культуры («Вяртанне»). Гэты твор Э. Паўнда можна суаднесці з вершам М. Багдановіча «Калі зваліў дужы Геракл у пыл Антэя...», у якім падмацоўваецца думка аб жыццядзейнасці роднай зямлі аўтарытэтным прыкладам з антычнай міфалогіі, спалучае гімн роднаму краю і адначасова зварот да сусветных тэм, вобразаў і матываў.

Суадносна з антычнай традыцыяй, мастаку для стварэння свайго шэдэўра неабходна муза, якая дазваляе яму здзейсніць усё намечанае. Такая натхняльніца ёсць і ў лірычнага героя Э. Паўнда, аднак аўтар, расчараваны адсутнасцю сапраўдных паэтаў сярод сучаснікаў, стварае новы від музы, якая страціла магчымасць натхняць такіх творцаў. У творчасці Э. Паўнда згадваюцца Каліёпа, муза эпічнай

паэзіі, і Мельпамена, муза трагічнай паэзіі. Пры гэтым партрэт музы набывае іранічнае адценне, бо аўтар не бачыць вартых мастакоў слова сярод сваіх сучаснікаў, таму яны не могуць натхніцца музай, ім не дапаможа нават няспынная праца («*L'homme Moyen Sensuel*», «Месмерызм»). Такім чынам, у творах Э. Паўнда фігуруе муза, надзеленая травесційнымі прыметамі, каб паказаць няздольнасць творчых намаганняў няздатных «майстроў слова».

У адрозненні ад Э. Паўнда, М. Багдановіч звязвае з імем Музы стварэнне мастацкага шэдэўра. Так, верш «Ліст...», у якім ён звяртаецца да В. Ластоўскага, з'яўляецца, па сутнасці, разважаннем на тэму творчага натхнення і паэтычнай працы. М. Багдановіч акцэнтуюе ўвагу чытача на тым, што аднаго натхнення недастаткова, каб рэалізаваць творчую задуму, для гэтага яшчэ неабходна нястомна працаваць. Аўтарам згадваюцца сімвалы паэтычнага натхнення: Гіпакрэна – крыніца, якую выбіў сваім капітом крылаты конь Пегас (вада Гіпакрэны дае натхненне), і муза-заступніца мастацтваў Камэна. У творчасці іншых айчынных аўтараў музы асацыіруюцца з руплівымі працаўнікамі, якія сваім прыкладам даказваюць, што і паэту для стварэння твораў неабходна шмат папрацаваць (М. Карыцкі «Да аднаго паэта», У. Дубоўка «Інтрадукцыя»). У паэзіі М. Танка муза выяўляе драматычныя адносіны са сваім выбраннікам («Каб я верыў ідалам, плойме багоў...»), а таксама з'яўляецца ўвасабленнем мудрасці («Яна знаёмілася...»). Часам вобраз музы свядома прыніжаецца М. Танкам, каб падкрэсліць незайздросную долю сучасных паэтаў («Муза»).

Што датычыцца асноўнай функцыі Апалона як заступніка мастацтваў, то яна адрозніваецца ад традыцыйнай і набывае ў творах Э. Паўнда іранічнае гучанне. Напрыклад, у вершы «Чына» Апалон надзелены паэтам характарыстыкамі прадстаўніка ніжэйшых слаёў грамадства, недасведчаных у пытаннях мастацтва. Наадварот, у вершах некаторых айчынных паэтаў Апалон натхняе творчых людзей (Я. Пушча «Перад Апалонам»). У М. Танка ўвасабленнем мастацкага натхнення з'яўляецца птушка Фенікс – сімвал вечнасці і адраджэння («Фенікс»). Для беларускіх аўтараў характэрна таксама звяртанне да міфічнага песняра Арфея, перад музыкай якога дрэвы схілялі галіны, камяні варушыліся, утаймоўваліся жывёлы («Арфей» М. Сяднёва, Л. Рублёўскай і У. Арлова, «Балада пра сыноў Пітакоса» У. Караткевіча і іншыя).

Бясталентнага паэта Э. Паўнд параўноўвае з фрыгійскім уладаром Мідасам, які быў надзелены Апалонам аслінымі вушамі за тое, што прысудзіў першынства ў музычным спаборніцтве Апалона з Панам апошняму («*Leviara*»). У адрозненні ад Э. Паўнда, у творчасці беларускіх паэтаў з трагедыяй Мідаса суадносіцца матыў памылкі, якую дапусціў мастак, калі адмовіўся ад свайго паэтычнага дару (М. Танк «Вы думаеце, гэта – шчасце»; А. Мінкін «Мідас»). Калі таленавітыя майстры слова хаваюцца ў беларускіх паэтаў пад «маскай Мідаса», то няздатныя паэты ў творах Э. Паўнда знаходзяцца пад «маскай Прыапа» («*Leviara*»).

Аднак такія песімістычныя адносіны Э. Паўнда да паэтаў-сучаснікаў не з'яўляюцца пастаяннымі. Падыход да лірычнага героя паэт знаходзіць з дапамогай прынцыпа метамарфозы. Ператварэнне аб'ядноўваецца паэтам з паняццем прыгажосці і трактуецца як пераўвасабленне прыгажосці ў часе, з'яўляецца сінонімам творчасці. Пад уплывам «Метамарфоз» Авідзія паэт стварае вершы «Дзяўчына», «Каралева Красавіка», «Алхімік», «Ідылія для Глаўка», «Пейрэ Відаль у старасці», «Ясень», у якіх ператварэнні міфалагічных персанажаў напаўняюцца эстэтычным зместам, таму метамарфоза аб'ядноўвае прыгажосць і мастацтва. Напрыклад, у вершы «Дрэва» паэт імкнецца падкрэсліць ператварэнне мастака ў свой твор, твор – у чытача, а чытача – у мастака. Што датычыцца М. Багдановіча, то да этыялагічнай паэмы Авідзія ён звяртаўся двойчы і пераклаў на беларускую мову два фрагменты – «Грамада зорак "Карона"» (Метамарфозы, VIII, 178–182) і «Кар і Дзедал» (Метамарфозы, VIII, 189–220), у якіх паэт дакладна ўзнавіў змест, інтанацыю і стыль арыгінала. Варта прыгадаць, што ў перакладзе міфа пра Дзедала і яго сына адсутнічаюць апошнія радкі твора, дзе гаворка ідзе пра гібель Ікара.

Незвычайную ролю выконвае Амур у вершы Э. Паўнда «Гаворка Псіхеі ў залатой кнізе Апулея». Гісторыя пра Амура і Псіхею (IV, 28 – VI, 24) з рамана Апулея «Метамарфозы, ці Залаты асёл» набывае тут новае гучанне. Паэт параўноўвае бога кахання з заходнім ветрам Зефірам, які прынёс Псіхею ў дом яе мужа. З аднаго боку, у аснове верша Э. Паўнда ляжыць ужо існуючы міф пра Амура і Псіхею, з другога боку, пачатковы варыянт значна мяняецца. Псіхея – смертная не павінна была бачыць свайго боскага мужа, таму яе маналог перадае ўражанне пасля першага наведвання Амура. У самой гісторыі пра Амура і Псіхею Э. Паўнда прыцягвае магчымасць пераасэнсавання псіхалагічную аснову міфа і перадаць уражанне ад захапляльнага працэсу стварэння музыкальнага твора. Неабходна ўзгадаць, што да міфа пра Амура і Псіхею звярталіся і айчынныя паэты. Стрэлы Амура здольныя выклікаць у кожнага мастака не толькі каханне, але і натхненне (паэмы Г. Шапалевіча «Псіхея», М. Багдановіча «Эрас», «Купідон»). Трагічныя ўзаемаадносіны творцы і народа на пачатку XX стагоддзя прымусілі Я. Купалу перакласці драму Е. Жулаўскага «Эрас і Псіха». Выкарыстаны польскім пісьменнікам антычны сюжэт увасобіў аўтарскае разважанне над барацьбой чалавека з тыраніяй і злом і стаўся блізкім беларускаму паэту.

Такім чынам, праведзеныя тыпалагічныя паралелі паміж творчасцю Э. Паўнда і беларускіх паэтаў дазваляюць зрабіць наступныя высновы. Антычная традыцыя ў творчасці Э. Паўнда і айчынных аўтараў з'яўляецца неад'емным кампанентам мастацкага тэкста, спосабам сумяшчэння ў мастацкай рэальнасці

аўтабіяграфічнага і культурнага вопыту, крыніцай для пераймання найбольш ёмкіх і шматзначных класічных вобразаў і матываў.

Тыпалагічныя паралелі паміж творчасцю Э. Паўнда і беларускіх пісьменнікаў (М. Багдановіч, М. Танк і іншыя) у ракурсе рэцэпцыі антычнай традыцыі гавораць пра тое, што грэка-рымская спадчына істотна паўплывала на рашэнне гэтымі аўтарамі як уласна эстэтычных, так і ідэалагічных задач і абумовіла арганічнае далучэнне айчыннага мастацтва ў парадыгму сусветнай літаратуры.

ЛІТАРАТУРА

1. Лявонава, Е.А. Агульнае і адметнае: Творы бел. пісьменнікаў XX ст. у кантэксце сусв. літ.: дапам. для настаўнікаў устаноў, якія забяспечваюць атрыманне агул. сярэд. адукацыі / Е.А. Лявонава. – Мінск: Маст. літ., 2003. – 198 с.
2. Гугнин, А.А. Введение в анализ поэтического текста / А.А. Гугнин // Проблемы истории литературы. Сб. ст. Под ред. А.А. Гугнина. Вып. семнадцатый. М. – Новополюцк, 2003. – С. 200 – 227.
3. Несцер, Н.В. Антычная літаратурная традыцыя ў паэзіі М. Багдановіча і Э. Паўнда / Н.В. Несцер // Вестник Полоцкого гос. ун-та. Сер. А. Гуманит. науки. – 2007. – № 1. – С. 107–111.
4. Багдановіч, М. Поўны збор твораў: У 3 т. / М. Багдановіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1991. – Т. 1: Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды. – 752 с.
5. Малюковіч, С.Д. Міфалогія: Старажытная Элада: вучэб. дапам. для студэнтаў філал. фак.: у 2 ч. / С.Д. Малюковіч. Ч. 1. – Мінск: БДУ, 2000. – 209 с.; Ч. 2. – Мінск: БДУ, 2003. – 193 с.
6. Паунд, Э. Стихотворения и избранные Cantos / Э. Паунд. – СПб.: Владимир Даль, 2003. – 887 с.

О.В. Везалева (Минск, БГУ)

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ПОВЕСТИ А. АДАМОВИЧА «ПОСЛЕДНЯЯ ПАСТОРАЛЬ»

«Последнюю пастораль» Алеся Адамовича (Адамович Александр Михайлович, 1927–1994), завершённую и опубликованную в 1987 году, называют и повестью-антиутопией (или какатопией), и «пацифистской лирико-драматической повестью на фантастический сюжет» [8]. Вполне понятно, что сюжет повести во многом был навеян автору трагедией катастрофы в Чернобыле в апреле 1986 года: отрывок из жизни пары, оставшейся в живых после глобальной ядерной катастрофы. Чудом уцелевшие мужчина и женщина оказываются вдвоем в своего рода резервации, на острове, окруженном со всех сторон высокими стенами. Их жизнь – совершенно новая реальность, в которую периодически бессознательно вторгаются фантомы прошлого в виде воспоминаний, размытых образов, цитат бессмертных произведений мировой художественной прозы.

Несмотря на популярность мнения о «Последней пасторали» как о белорусской антиутопии, хотелось бы внести большую ясность в понимание жанровых особенностей данной повести. По ряду формальных и содержательных характеристик произведение можно рассматривать как какатопию, которая отличается «...встроенным в ее сюжетную канву мотивом катастрофы. Мировая война, ядерный взрыв и другие глобальные катаклизмы – это те потрясения, которые приводят вымышленный мир в состояние, пригодное для художественного эксперимента» [9, с. 40]. Кроме того, какатопия может также обозначать «место, где нет жизни», «мертвое место». Действительно, и катастрофа имела место, и с наличием жизни на этом «острове двух людей», мягко говоря, туговато. Первое воспоминание после катастрофы – двух- и трехголовые крысы, пожирающие все вокруг, а после и самих себя. Прочая фауна и флора – это пауки (также впоследствии внезапно исчезнувшие), дождевые черви, рыбешки, беспанцирные раки, березки да напоследок странные желтые цветы. Сохранена в повести и одна из главных функциональных особенностей антиутопии – являться экстраполятором массовых фобий человечества, и мотив предостережения – центральный мотив антиутопии. Однако даже наличие данных жанровых характеристик не дает достаточных оснований называть «Последнюю пастораль» антиутопией или какатопией в чистом виде.

Центральное место в антиутопии занимает человек и его взаимоотношения с обществом и государством, а описание достижений научно-технического прогресса отходит на второй план. В произведениях научной фантастики все наоборот (хотя в последние десятилетия картина несколько меняется в сторону человеческой проблематики). Более того, следует отметить, что многие произведения научной фантастики, как и литературная антиутопия, демонстрируют невозможность воплощения тех или иных утопических концепций. Различие же здесь, вероятно, целесообразно видеть в том, что утопические концепции в данном случае касаются непосредственно научно-технической сферы. Другими словами, пафос основной массы научно-фантастических произведений, вероятно, можно определить следующим образом: «Отдай всё ядерное оружие в руки разума – и ты завтра же получишь безупречно спланированную ядер-

ную катастрофу. Разум хорош разве что тем, что он не отдаёт это оружие в руки безумным» [4, с. 206]. Ошибки разума в этом отношении во всем разнообразии предстают перед читателями научно-фантастической литературы. Данный тезис подтверждает и сам А. Адамович: «Как военные давят на науку – общеизвестно. Как промышленники – тоже. Политики – не секрет. Но что же получается: и ученые (некоторые) со своей стороны на всех их. Если взывать к совести их, можно услышать: при чем тут совесть? Это всего лишь интересная физика! Нет, это не интересная физика, когда уже подсчитан ожидающий всех нас результат! Это терроризм науки по отношению к роду человеческому!» [2]. Иначе говоря, «Последняя пастораль» воплощает одну из основных фобий современного человечества – страх смерти вследствие глобальной экологической катастрофы, возникающий у каждого нормального индивида, наделенного инстинктом выживания.

Однако, как отмечено в статье «Категория фантастического в антиутопии и научной фантастике», «авторы традиционной антиутопии стремились изобразить в своих произведениях по возможности целостную картину мира, стараясь охватить наибольшее количество аспектов действительности: эстетический, нравственный, психологический, идеологический, политический, экономический, философский. Критика реалий действительности здесь более тотальна, соответственно и мотив предостережения более разносторонний, он может касаться как отдельных аспектов, так и их целостного воплощения в реальности» [6, с. 271]. При анализе рассматриваемой повести очевидно, что говорить о целостности авторского подхода в данном случае было бы неправомерно. Основной авторский посыл вырисовывается достаточно определенно: науке нельзя идти на поводу у политики дальше той черты, где назад хода уже нет. То есть, по сути, основной акцент сделан на социоцентристские ценности. Нет анализа сложной, внутренне противоречивой человеческой природы. Нет извечного конфликта психики и сознания. Основная цель – демонстрация бессилия интеллекта, с одной стороны, и его тотальной разрушительной неуправляемости, с другой, в отсутствие разума¹. Разум всегда основывается на высокой нравственности, интеллект – далеко не всегда. Рассчитывая на разумное отношение к проблеме со стороны, автор сам понимает безнадёжность своих ожиданий, отмечая: «абсолютно нравственна лишь индивидуальная нравственность. Общество – уже не может быть абсолютно нравственным, а тем более партии, государства» [2].

Антиутопия, безусловно, также освещает данную проблематику. Однако в целом сфера действия жанра намного шире, так как выстроенная тем или иным автором модель здесь всегда исходит из позиции личности. Антиутопия подходит к изображению социальной модели не с точки зрения ее теоретического существования, но с точки зрения возможности нормального и полноценного функционирования личности в этом обществе.

Для антиутопических произведений характерно внимание к человеку как биопсихорациосоциальному существу². А такой целостный подход к человеку – есть отправная точка для его познания и, соответственно, познания мотивов его поведения. В «Последней пасторали» обозначен иной подход к природе человека. Так, рассуждения мужчины-«хозяина» острова о трех составляющих каждого, где первую условно можно обозначить как «человек поглощающий» (хлеба и зрелищ!), вторую – как «человек-отец семейства» («чадолюбец»), третью – как «человек идеологический». По сути верно: все три составляющие, безусловно являются компонентами любого человека. Однако данное «трио» объединяет одна характеристика – все они относятся к разновидностям «человека психологического», то есть живущего потребностями низшего порядка: первичными, витальными (еда, тепло, физиологический комфорт, инстинкт продолжения рода, инстинкт самосохранения), и вторичными, психологическими («зрелищ!», чувственно-эмоциональный комфорт, идеология (религия, миф)). При этом автором (сознательно или нет?!) выносятся «за скобки», не включаются в структуру не менее, а, возможно, и более важные потребности – духовные. Потребность познавать свою природу, мир вокруг себя и свои отношения с этим миром. А познав – разумно выстраивать гармонию. По мнению героя повести, именно «идеолог» учит строить отношения «во благо», не учитывая при этом тот факт, что идеология по сути своей такова, что апеллирует не к разуму, а к чувствам, предполагая, прежде всего, психологическое воздействие на массы. Возможно, в данном случае произошла подмена понятий и человека-«идею» следовало назвать не «идео-

¹ Под интеллектом в данном случае подразумевается совокупность познавательных способностей человека, определяющих его способность решать сложные задачи. Развитие интеллекта оценивается по глубине знаний и способности человека не только хранить их в памяти, но и продуктивно и эффективно использовать (Словарь по общественным наукам). Иначе говоря, интеллект – это «неприкладной, собственно философский ум, очищенный от всех личностно-духовных наслоений» [2, с. 82]. Под разумом понимается высшая, существенная для человека способность мыслить всеобщее, способность отвлечения и обобщения, включающая в себя и рассудок [7]. Разум – интеллект не сам по себе, но служащий личности. «Наиболее эффективным инструментом жизнеутверждения сегодня служит «универсальный» философский разум. Он защищает жизнь и от недалекого «специализированного» интеллекта и от не рассуждающего, дремучего, самопожиряющего инстинкта жизни» [3, с. 86 – 87].

² Био- – физиологическая составляющая, психо- – душа, психика, рацио- – дух, сознание, разум, выделяющие человека из мира фауны.

логом», а «человеком думающим», что с большей степени соответствовало бы истине. Ведь то, что в повести называется «таинственным Нечто», которого боятся и человек поглощающий, и чадолюбиец – есть ни что иное, как разум, которого «боятся» психика, функционирующая благодаря не познанию, но приспособлению к условиям окружающей действительности.

Отношения «психика – сознание» – являются ключевыми и во взаимоотношениях героев повести. Отсутствие имен придает повествованию героя притчевый характер. «Мужчина» и «Женщина» как таковые. Без расовой и национальной принадлежности, что подчеркнуто в тексте автором: просыпаясь утром, герой никогда не знает, на каком языке с ним заговорит сегодня его любимая – такая своего рода игра, которая «не вполне, не до конца игра» [1, с. 5]. Женщина, Она – в повести воплощение природного начала, та, что стоит у истоков жизни. Напрочь отвергая все аналитические размышления, споры о политике, выяснения правых и виноватых, она, образ которой навеян герою Венерой Боттичелли, «направлена внутрь (в самом широком смысле – на себя, семью, социум): консерватизм, стабильность и приспособление, нежелание от добра искать добра» [5]. Для нее любовь – способ существования. Для героя-мужчины любовь, безусловно, тоже существенная часть жизни, но она не превращается в способ существования. Несмотря на то, что он предельно ограничен в пространстве и в социальном окружении, герой все же не теряет стремления к духовному освоению мира, к познанию себя. И для него любовь – это проявление чувственного начала, не заменяющего при этом начала разумного. Пронизанные лиризмом описания сцен пробуждения любимой, общения с ней проявляют способность героя тонко чувствовать любовь, проникать в эмоциональные глубины и его умение ощущать каждую минуту счастья всем своим существом.

Неожиданное появление на острове третьего, «мужчины-воина», не могло не повлиять кардинально на сложившуюся жизнь двух обитателей острова. Для героя-хозяина острова гость вначале становится партнером для размышлений, собеседником. Гость заполнил собой те лакуны в человеческом общении, которые не могла заполнить любимая женщина героя, воспринимающая действительность только при помощи чувственно-эмоциональной сферы и преимущественно сквозь призму собственной обиды на тех невидимых «монстров», «Всекаинов», обречших ее на ту жизнь, которую она вынуждена вести.

Однако ситуация становится непростой, когда в жилище двоих появляется третий. Понимая, что сильный и хорошо сложенный физически «мужчина-воин» инстинктивно воспринимается его «женщиной-природой», «женщиной-самкой» как более способный к выживанию и воспроизведению более здорового потомства, герой поначалу не ведет борьбы за первенство. Закономерное становится очевидным для него: бороться с природой – заведомо обрекать себя на поражение. Однако через некоторое время он осознает и то, что спокойная жизнь для всех троих на острове невозможна, третий, наблюдающий за счастьем двоих, не вынесет долго собственного одиночества. Кроме того, вмешалась кривая умешка природы как бы в отместку за небрежное отношение к ней: внешне мужественный оказывается в принципе неспособным вести половую жизнь и, соответственно, иметь потомство. Таким образом, мужчина-хозяин острова делается ответственным не только за собственное счастье, но и за потенциальную возможность или невозможность существования будущего человеческого рода.

В практически разыгравшуюся не то драму, не то трагедию обитателей острова вмешалось еще одно действующее лицо. Новая радиактивная волна смела все, в том числе и красоту, и молодость, а затем и жизнь единственной женщины на острове, уничтожила, таким образом, саму природу, саму жизнь.

Философски концептуален финал повести: красота и жизнь превратились в смерть. Не красоте дано спасти мир, здесь она оказывается бессильна. Спасение мира – в руках разума человеческого. Однозначный финал повести поначалу кажется непохожим на традиционный финал антиутопии, где часто даже после смерти главного героя видна тенденция к продолжению, к развитию действия наподобие движения по спирали. Однако философский посыл «Последней пасторали» также оставляет вопрос открытым и путем художественно воплощенного образа, воздействующего на психику, делает попытку обратиться к разуму.

Таким образом, рассмотренные особенности повести А. Адамовича «Последняя пастораль» дают основание выделить в данном произведении и глубокую философскую основу, и лирико-драматическое начало, что достаточно часто встречается и в антиутопии. Кроме того, необходимо отметить и некоторые признаки, характерные для литературной антиутопии в целом и какатопии в частности: ограниченность пространства островом, мотив катастрофы вселенского масштаба, притчевый характер, мотив предостережения. Однако отсутствие ключевых, характерных для антиутопии моментов (целостная модель мира, охватывающая весь спектр аспектов действительности; особый тип героя, находящегося в борьбе, прежде всего с самим собой; наличие социальной сатиры, использование категории фантастического как та-

кой художественной формы, «при помощи которой раскрывается не фантастическое, а реальное содержание, объективная, материальная действительность; за внешним неправдоподобием образа здесь обнаруживается внутренняя правда, реальная сущность явлений» [6, с. 271]), все же делает неправомерным однозначное определение повести как антиутопии. Более точным и отражающим суть феномена представляется в данном случае следующее определение: философская научно-фантастическая лирико-драматическая повесть с элементами антиутопии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамович, А. Последняя пастораль / А. Адамович // Новый мир. – 1987. – № 3. – С. 3 – 60.
2. Адамович, А. Из записных книжек / А. Адамович // Вопросы литературы. – 2003. – № 3. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/3/ada.html>. – Дата доступа: 04.04.08.
3. Андреев, А.Н. Культурология. Личность и культура / А.Н. Андреев. – Минск, 1998.
4. Андреев, А.Н. Психика и сознание: два языка культуры / А.Н. Андреев. – Минск, 2000.
5. Андреев, А.Н. К философии различия полов, или Статус скво // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://anatoly-andreyev.com/articles/>. – Дата доступа: 04.04.08.
6. Вежлева, О.В. Категория фантастического в антиутопии и научной фантастике / О.В. Вежлева // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики: материалы XI международной литературоведческой конф., 23–25 сентября 2006. – Гродно: ГрГУ. – 2007.
7. Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона // <http://www.glossary.ru>.
8. Современная энциклопедия. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/3458>. – Дата доступа: 04. 04. 08.
9. Шадурский, М.И. Обретение острова: вопросы жанровой поэтики и семиосферы литературной утопии / М.И. Шадурский. – М., 2007.

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

В.В. Люкевич (Могилев, МГУ им. А. Кулешова)

ФЕДОР ДОСТОЕВСКИЙ И ЯКУБ КОЛАС: ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СХОЖДЕНИЯ

По свидетельству Якуба Коласа, Федор Михайлович Достоевский, как и другие выдающиеся русские писатели и поэты Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Кольцов, знаком ему был только из чтения [1, т.12, с. 72]. В восторженной любви к величайшему из русских прозаиков Колас впервые признался в письме к С. Городецкому от 3 декабря 1947 года: «Вышэй па таленту за Дастаеўскага ў свеце няма пісьменніка. Дастаеўскі наш, Дастаеўскаму, калі трэба, ўсё неабходна дараваць, маючы на ўвазе, што ўсё жыццё Ф.М. было накіравана на карысць чалавека, а не сістэмы». Эту восторженную оценку гения Колас повторил на последней странице своего дневника: «Хацелася б, хоць і ў сне, сустрэцца з Дастаеўскім: на свеце няма пісьменніка, роўнага Дастаеўскаму» [1, т.12, с. 511]. Даже во времена оголтелого порицания «достоевщины» (запись сделана 2 декабря 1951 года) в СССР белорусский классик остался искренним и бесстрашным поклонником писательского гения Достоевского. Исследуя творческие контакты Коласа в начале писательского пути с русскими классиками, И. Чигрин резонно заметил: «Колас бачыў, разумеў, хто самы вялікі ў сусветным літаратурным працэсе свайго часу, на каго можна арыентавацца, з кім можна спаборнічаць, але не ў меншай ступені ведаў і тое, што сам ён прадстаўнік народа, літаратура якога толькі-толькі атрымала магчымасць для развіцця, што відавочныя традыцыі ў ёй нязначныя, без чаго пры самым вялікім таленце за Л. Талстым і Ф. Дастаеўскім не ўгнацца» [2, с. 28]. Поэтому в раннем творчестве Коласа заметны только отдельные реминисценции художественных исканий Достоевского. Они (повышенное внимание к внутренней жизни человека) заметны в рассказе «Тоўстае палена» [2, с. 28 – 29]. Правда, отмеченные типологические схождения Коласа с Достоевским в моделировании противоречивости внутреннего мира человека исследователь квалифицировал как только *просьбу* о помощи, но никак не пробу творческого соревнования [2, с. 29]. Более успешное освоение Коласом опыта Достоевского И. Чигрин отметил в рассказах советского периода «Стары канакрад», «Сяргей Карага», «Хаім Рыбс» [2, с. 67 – 69]. В первом рассказе поведение героя – «только внешнее прикрытие его внутренней сущности, а характер не менее, чем загадка». Таков герой упомянутого рассказа Петрусь Игнатович – «с какой стороны не разгадывай его: справа, слева, вблизи, издали» [2, с. 67]. Очень сложны и глубоки характеры и в других рассказах: «Хаім Рыбс, і Ваганаў, і Сяргей Карага паводле ўласнай чалавечай сутнасці простыя толькі вонкава, за чым адкрываецца ледзь не бяздонне самога быцця людскога, простыя ў той меры, якая дазваляе сцвярджаць іхнюю індывідуальную непаўторнасць» [2, с. 69]. М. Тычина напомнил только о возможном фрагментарном воздействии традиций Достоевского на дооктябрьскую прозу Коласа. Однако где и как проявлено это воздействие, не указал [3, т.2, с. 370]. Но, исследуя типологические схождения прозы Коласа 20–50-х годов с прозой русских классиков, он констатировал, что рефлексия, потребность в самоанализе, поиски смысла жизни сближают Лобановича не только с Печориным, Болконским, Безуховым, но и Раскольниковым [3, т.3, с. 313]. Состояние глубокого душевного кризиса, который пережил Лобанович после получения известия о смерти одноклассника, сопоставлено с аналогичным мироощущением у героев Ф. Достоевского [3, т.3, с. 312]. Присутствие же творческого опыта Толстого и Достоевского на страницах последних частей трилогии «На ростанях» повышает художественный тонус повествования, сообщает ему, особенно в эпизодах, где запечатана атмосфера бурных интеллектуальных споров персонажей тот полифонизм, которым отмечены философско-психологические интеллектуально-напряженные романы упомянутых классиков русской литературы [3, т.3, с. 351]. М. Тычина напоминает, что поиски путей к родной почве, к народу, родине у потомственного мужика Коласа существенно отличались от аналогичных поисков у русских гениев Толстого и Достоевского [3, т.3, с. 316].

Думается, типологическая взаимность Коласа с Достоевским не сводится только к уже замеченным исследователями фактам и ситуациям. Она и в ранней и в зрелой прозе Коласа многообразна. Начинаяющий белорусский писатель уже в ранних своих произведениях преодолевал укорененную в классике XIX века модель человека, детерминированного только социальными условиями, не отвергал и врожденного, наследственного в нем, генетической обусловленности отдельных, особенно отрицательных черт человека. Известно, что первым в русской литературе канон социальной детерминированности человека нарушил Достоевский. «Человек принадлежит обществу. Принадлежит, но не весь», – записал он в своих тетрадях [4, с. 422]. По Достоевскому, следовательно, человек зависит не только от социального происхождения и положения, но и от биологического, врожденного и бессознательного в себе, иначе, своей натуры. Это прослеживается в большинстве, если не во всех художественных моделях человека романов Достоевского. Иррациональное, вопреки логике трудовой белорусской семьи, определяет поступки братьев Сымона и Миколы, персонажей рассказа «Дзяліцьба». У них изначально врожденная способность

к совершению зла: «Сымон яшчэ змалку паказваў сваю злосць. Раз ён завёўся за нешта з сваёй сястрой Марцэляй. Сымон так узлаваўся, што ўкусіў сястру за живот» [1, т.4, с. 66]. И в других поступках он злостно нарушил общепринятые нормы, кощунственно отнесся к образу Спасителя, уподобляя свои «страдания» страстям Христовым. Второй брат Микола не раз приносил вред своей семье, кочергой разбил все двенадцать икон в избе. За то, что один из ликов святых якобы пренебрежительно посмотрел на него. Персонаж «Трывогі» тоже представлен врожденными свойствами своей натуры: «Такого палахлівага і баязлівага чалавека <...> цяжка знайсці. Баіцца ён воўка, баіцца нябожчыкаў, разбойнікаў, чорта» [1, т.4, с. 86].

Врожденные инстинкты, жестокость людей запечатлены в рассказах советской поры «Стары канакрад», «Крывавы вір», «У двары пана Тарбецкага», «Балаховец». Склонности натуры к определенному рода занятиям – воровству, спекуляции – руководят действиями, определяют жизненное кредо, философию заматерелого конокрада («Стары канакрад»). Петрусь Игнатович, даже отбывая наказание верен своей привычке «обворовывать» людей: «Пападзе дзе пачак шылак, зараз жа перавядзе яго на грошы. Дадучь яму старыя недатопкі... прадасць або памяняе на іншую рвань» [1, т.5, с. 9]. Склонность к воровству, по мнению Игнатовича, не остановит человека даже перед угрозой смертной казни. И старый конокрад эту истину подтверждает историей другого конокрада: «Таксама сядзеў за коні ... кляўся, прысягаў, што кіне гэты інтэрэс. А абы выйшаў на волю, дык жыць не можа, каб не ўкрасці. Дык гэтакі пабаіцца смерці?.. Гэта проста – хвароба ўжо такая...» [1, т.5, с. 11].

Негативные склонности человеческой натуры, показывает Колас, проявляются особенно тогда, когда человек безнаказанно властвует над другими людьми, или же в периоды безвластия, что наблюдалось во время гражданской войны в России. Тогда крестьяне жестоко расправлялись с отпрысками прежних владельцев барских усадеб, рушили господские дома. Пример такого проявления биологического инстинкта мести в рассказе «Кровавый водоворот». Крестьяне до основания разгромили усадьбу пана Струкова: «ад пасады яго засталіся толькі слупкі ды падлога, але добрыя людзі пачалі ўжо выдзіраць дошкі з падлогі» [1, т.5, с. 74].

Пусть упомянутый Струков и плохой человек, но все-таки крестьяне себя не оправдывают, признавая отсутствие твердых нравственных основ хотя бы в своих соседях: «Народ тут быў, як зазначаў кожны прамоўца, нікуды няварты, дрэнь народ, і ў той жа час вельмі слаўны, бо калі пагаварыць па чарзе з кожным гаспадаром, то ён выказваў сябе з найлепшага боку, усё можна з ім зрабіць, але ... «народ у нас дурны, халерны народ»» [1, т.5, с. 78 – 79]. В настроении крестьян кровожадность спровоцирована якобы борьбой ради лучшей их доли: «На сяле гутараць мужыкі, што паноў усіх трэба перарэзаць. І паноў і папоў ... пачнецца самае сапраўднае жыццё, калі адны мужыкі застануцца» [1, т.5, с. 81].

Эпоху раздора характеризует сочувствующий народу и увлеченный революцией дворянский отпрыск Гриша Заплатинский: «калі находзіць навалніца, яна не разбірае, дзе палын горкі і дзе пшаніца... Рэвалюцыя – тая ж самая навалніца «Хто вінаваты? Ніхто і ўсе» [1, т.5, с. 83].

В финале сюжета Заплатинского обрекли на незаслуженную им кару, на невинную смерть хорошо знавшие его и, как ни странно, богомольные крестьяне дед Потап и рыбак Мамай, пришедшие в церковь замолить свои грехи, но не захотевшие командиру красноармейского отряда и крестьянам других деревень, входивших в этот отряд, рассказать истинную правду о барчуке, изъявлявшем желание перейти на сторону революционного народа.

Перерождение Михаила Ивановича Ведеркина из ревностного служаки старого режима в «совслужа» опять же показано через проявление тех сторон человеческой натуры, за которые когда-то бывший прокурор, ревностно стоявший на страже закона, жестоко карал людей («Пракурор»). Процесс «перерождения в своей психологии» явлен как следствие потакания потребности человеческой натуры к еде, теплу. Ради них Ведеркин в годы послереволюционной разрухи совершал кражи, те грехи, за которые когда-то наказывал обвиняемых. В рассказе «У двары пана Тарбецкага» исследована экзистенция людей 20-х годов ушедшего века, обусловленная свойствами именно их натур, не вписавшихся в знаковые социальные парадигмы новой эпохи. Не потому ли повествователь перечисляет разнообразие не социального, а профессионального статуса персонажей: «Насельніцтва двара пана Тарбецкага было вельмі разнастайнае: прачка Грында, прачка Варакса і яе напалавіну замужняя дачка Анэта, Марыся Шпала, свінабой Вадап'ян, поп Лагода, кравец Самабыль, швачка Самабыліха, шавец Сякач, дацэнт, асістэнт, электрыфікатар, проста тэхнік, хлебпёк і яшчэ іншыя людзі?» [1, т.5, с. 175].

Локальные конфликты в сюжете рассказа обусловлены теми или иными склонностями натуры персонажей, реже профессиональными интересами, а не их социальным положением. Норовистость, упрямство, стремление выдержать свою линию поведения присуще почти всем жильцам двора Торбецкого – и прачке Гринде, и свинобою Водопьяну, и портному Самобылю, и его супруге швее Самобылихе, и ассистенту, и доценту. Только поп Лагода выделяется из пестрой массы населения двора Торбецкого. Но и он в своей тихой экзистенциальной норе оказался по причине не порицаемого в те времена сана, а своей натуры: «Розум у Лагоды нешырокі і неглыбокі. І вера яго не мае ніякага ґрунту, ніякай апоры» [1, т.5, с. 193]. В душе самого попа, не говоря уже о душах его современников. Унаследовав традицию русского

гения в изображении пестроты человеческих душ, сменяемых мелкими, но амбициозными страстями (напомним хотя бы «подпольного человека» Достоевского), Колас словно сигнализировал ретивым «пердельщикам» человека, начавшим свой грандиозный эксперимент в 1917 году, о многочисленных преградах, ожидающих их. Эти преграды – неподвластные прямолинейному идеологическому воздействию непредсказуемые человеческие натуры, представленные хотя бы в пестром конгломерате населения двора Торбеевского... Классовая борьба, идеологическое противостояние, нищета, бесперспективность бытия, показывает Колас в упомянутых рассказах, только усугубляют врожденные склонности людей к свершению зла, побуждают их к массовым злодеяниям, в результате которых гибнут невинные («Крывавы вiр»).

С проблематикой романа Достоевского «Преступление и наказание» перекликается проблематика рассказа «Балаховец». Герой его, раскаявшийся после свершения преступления, прощенный властями, надеялся на милосердие родных и односельчан. Колас с мастерством Достоевского исследует тончайшие нюансы душевного состояния своего героя, *вычеркиваемого* из жизни жестокими ситуациями идеологической конфронтации. Семантическое «разноголосье» хронотопа в экспозиции рассказа (рассвет и тьма, надежда и печаль, покорность судьбе и порыв к новому), как бы «отражает» пестрый наряд персонажа, в котором совмещены различные социальные и исторические коды: «уся постаць невядомага чалавека і адзежа яго насілі на сабе сляды доўгага бадзяння ў дарогах... З шапкі ён змахваў крыху на даўнейшага чыноўніка акцызнага ведамства, па гімнасцёрцы яго можна было прыняць за салдата царскай арміі... на шырокіх плячах сядзела ўнакідку бравэрка мешчаніна сярэдняй рукі, а падпяразана была гімнасцёрка вышэртаю афіцэрскаю папругаю» [1, т.5, с. 338]. Об инородном бытовом опыте персонажа свидетельствует и способ обувания: «абуўся ён на заграничны лад: падцягнуў шкарпэткі да самых каленяў і прымацаваў да галіфэ» [1, т.5, с. 338].

В биографическом хронотопе персонажа первая мировая война, год плена в Германии, участие в акциях войска Булак-Булаховича. Моральный облик бойцов этого войска, действовавшего на территории Беларуси, был хорошо известен ее народу своим негативом. Упомянутые перипетии биографии наложили отпечаток на ментальность героя. Родная белорусская сельская закваска этой ментальности (честность перед собою, трудолюбие, основательность в решениях и действиях, требовательный самоанализ) проявилась только после того, как Иван Бадзейка совершил ряд преступлений. Именно благодаря лучшим чертам этой ментальности, он решительно вступает на путь исправления своих ошибок, раскаяния и сотрудничества с новой властью. Прозрение заблудшего героя началось на территории Западной Беларуси, оккупированной Польшей. Шести недель пребывания в этом регионе хватило для морального «протрезвления» Бадзейки: «калі пабачыў панскія маёнткі, дзе паны распараджаюцца нашымі братам, як хочучь... стала так агідна, што цвёрда пастанавіў вярнуцца і аддацца ў рукі савецкай улады, якую лічаць лепшай на свеце» [1, т.5, с. 343].

Наделяя героя больной совестью, чуткой, отзывчивой на красоту, устремленной к гармонии души, автор явно симпатизирует ему. Морально очищаясь от скверны содеянного в бандитском прошлом, польщенный прощением от властей, Бадзейка на миг даже «возвышает» себя в собственном восприятии. Но груз прежних грехов перевешивает его добрые дела, поэтому еще рано Ивану высоко поднимать голову: «галаве яго, відаць, няёмка было на такой вышыні, і яна, наперакор Іванавай волі, незаметна хілілася ўніз» [1, т.5, с. 351].

Время возвращения Ивана в родное село в надежде обрести душевный покой, адаптироваться в новой жизни родного края совпали с порой жесткой идеологической конфронтации. Зашоренные ею не только односельчане, но и родной отец не могут простить Ивану его недавнее бандитское прошлое, хоть он за него жестоко осудил себя и заслужил прощение у властей. Все попытки героя завоевать доверие родных и односельчан безуспешны. И это вопреки тому, что Иван хороший работник, мастер плотницкого дела, заботливый сын. Способен он и на нежное глубокое чувство к соседке-красавице Авдольке. Но односельчане, его возлюбленная не доверяют Ивану, его раскаянию. Они забыли о христианском милосердии. Идеологическая конфронтация «выбраковывает» Ивана из так милого ему родного пространства. И в своих последующих поступках виноват не только сам герой, как это утверждал Ю. Пширков. По его мнению, в рассказе изображен «ганебны фінал жыццёвага шляху галоўнага героя... аўтар... асуджае чалавека-індывідуаліста, адшчапенца і здрадніка грамадскіх інтарэсаў <...> людзей, спустошаных і дэградаваных да стану злачынства» [5, с. 312].

Иван шел к своим людям с надеждой, хотел в них найти опору для возрождения, повинившись в своих прежних грехах. Но зашоренные аксиологией противостояния своего и чужого миров односельчане и соотечественники отвернулись от героя, оттолкнули от себя. Состояние неприкаянности, оторванности от своего мира закодировано в хронотопе «дырявого» барака, где коротает ночное время герой, ушедший в город на заработки. Лежа на жестких стружках в холодном бараке, «Іван хоча штось перамагчы ў сабе, а для гэтага трэба знайсці нейкі цвёрды грунт. Думае Іван аб тым, што свет вялікі і прасторны, а яму цесна, месца няма – адзін толькі барачак гэты, стружкі ды палоскі бліскучага неба, што свеціцца праз шчылінкі» [1, т.5, с. 359 – 360].

Отныне Космос (небо секулярное и сакральное, святое), широкий мир для Ивана закрыты, их дано герою созерцать через узкие щели барака. Происходящее с ним герой воспринимает не как свою вину, за которую жестоко себя осудил, а как действие чьей-то злой воли: «Ён чуе сваю адарванасць ад свету, ад людзей, ад жыцця і поўную сваю адзіноту, як бы нехта паабрываў усе, яго ніці, што злучалі яго з гэтым светам, людзьмі і жыццём, і выкінуў яго аднаго за іх межы» [1, т.5, с. 361]. У дуба на узком пространстве лужка происходит предпоследняя встреча Ивана с Авдолей. Известно, что в восточнославянской традиции дуб «связан с образом громовержца *Перуна*, служил местом жертвоприношений» [6, с. 160]. Именно у дуба Иван принял окончательное решение в отношении Авдоли, смысл которого ясен для читателя: «Ты будзеш або мая, або нічья» [1, т.5, с. 364]. Решение это укрепляется после «разборки» на деревенской улице с друзьями жениха Авдоли. С заряженным наганом, «последним» аргументом в эпоху яростной конфронтации, Иван приближается к дому возлюбленной, надеясь и на благополучный исход. Он просит у Авдоли поцелуй возможного примирения и получает резкий отказ.

Произошло непоправимое. Ощущение тьмы, которое постоянно преследовало героя в родных местах после возвращения, обволокло, помутило сознание героя: «Увесь свет захлынуўся цемрадзю, і для Івана не будзе ўжо сьвятання новага дня». Во тьме вершится суровая расправа героя над отказавшей ему во взаимности возлюбленной и собою. Авдоля упала мертвой – головой в сени хаты. Иван же через пороги сеней – «галавой на двор», зафиксировав в положении своего тела пространственный вектор выхода из затхлого античеловечного мира конфронтации. Часть вины за трагическую судьбу главного героя, определившей и другие трагедии, ложится на социум времен мировой и гражданской войн, отринувший милосердие. Достоевский исследовал мучительный процесс раскаяния человека в совершенном им преступлении, Колас же – неготовность социума в периоды жесткой идеологической конфронтации простить раскаявшегося человека.

Свои резоны обращения к опыту Достоевского в трилогии «На ростанях». О некоторых из них, отмеченных М. Тычиной, уже упомянуто. То, что человек зависит не только от социального происхождения и положения, но и от биологического, врожденного и бессознательного в себе, прослеживается в большинстве художественных моделей человека в прозе Достоевского. Социальное определяет характеры и действия, духовно-эмоциональный мир многих коласовских персонажей.

Тяготееет социальное и над Лобановичем. Но богатая, незаурядная натура, «незаместимая индивидуальность» его раскрывается во многообразии связей с пространственно-временным континуумом, подвержена природным влиянием, настраивается на ритмы метеорологических стихий, в них сублимирует свои минорные и мажорные настроения. Как и русский классик, Колас не приемлет только социальной детерминации характеров и действий людей. Вопреки отношению к людям этого статуса литературы соцреализма, творят добро в трилогии священники Кирилл, Николай, Владимир, урядник, прозванный Кашеем, казенный лесничий Белявский. Подловчий Баранкевич, по аттестации школьной сторожихи, человек неплохой, отзывчивый сосед, но в семье тиран: «натура ў яго цяжкая <...> часта бедная пані па хатах хавалася, калі ўзбурыцца пан <...> Не даў бог долі беднай пані» [1, т.9, с. 89]. Подловчий загнал в могилу жену, когда старшей дочери было всего девять лет. Колас показал, что в человеке биологическое неискоренимо. Создавая трилогию во времена воинствующего атеизма, Колас делал определенные уступки идеологическому диктату: заставлял основного героя-интеллекта скептически отзываться о церкви и ее служителях, а иных персонажей, как Ивана Перегуду, богохульствовать. Забота Достоевского о религии, как утверждает Ю. Кудрявцев, была заботой «о поддержании нравственности и ничем больше» [7, с. 267]. Как и Достоевский, Колас показывает, что основой нравственности простого народа, белорусских крестьян, была христианская этика. Отвечая на заданный себе вопрос об источнике сил и искренней отзывчивости народной души на чужое горе, повествователь постулирует: «З крыніц свайго гора і цяжкага змагання з жыццём за людскія нравы, з гэтай цэльнасці найўнай веры ў справядлівасць расплаты на тым свеце за ўсе пакуты на зямлі» [1, т.9, с. 90].

Коласа, как и Достоевского, занимала проблема учителей и учеников [7, с. 289]. Подключенность к этой традиции русского гения в трилогии очевидна во внутреннем монологе-раздумье о роли учителя в активизации личностного начала в ученике, и глубже – праве каждого человека на свободный выбор вектора экзистенции в социуме. Задачу не только школьной, но и социальной педагогики герой Коласа определяет как пробуждение критической мысли: «У гэтым абуджэнні крытычныя думкі Лабановіч бачыў пачаткі таго вялікага сацыяльнага зруху, які павінен пралажыць прасторную дарогу да новых форм жыцця <...> навіязваць жа людзям сваю волю, вымагаць ад іх, каб яны рабілі іменна так, а не іначай, мы не маем права, бо хто можа паручыцца за тое, што мы не памыляемся?» [1, т.9, с. 36 – 37]. Достоевский гениально решил эту проблему в «Легенде о Великом инквизиторе».

Коласа особенно привлекала в Достоевском его судьба страдальца. О ней как о примере терпения и жизнестойкости напоминает священник Выгоновской церкви о. Николай, с подвижничеством Достоевского соотнесший хлопоты по благоустройству собственной усадьбы. «Я перанёс, перацярпеў, як Фёдар Міхайлавіч Дастаеўскі» [1, т.9, с. 273]. Колас порой симпатизирует этому священнослужителю-труженику.

Дважды упомянуты Лобановичем фразы Раскольникова из романа «Преступление и наказание» о поклонении страданию. Во втором случае в связи с основной жизненной дорогой, избранной героем: «паклонімся дарозе, што прывяла нас да пакуты. Памятаеш у Дастаеўскага? «Я не табе пакланіўся, а тваёй пакуце»» [1, т.9, с. 550].

Типологически переключаясь с упомянутыми традициями Достоевского, наш классик углубил концепцию белоруса, в которой социальное органически спланилось с особенностями биологического генотипа человека лесного региона в эпоху жесткой идеологической конфронтации. С многострадальной судьбой русского гения, с преобладающей сутью экзистенции его героев Колас соотнес неимоверные трудности торения новой дороги для своего народа белорусским интеллигентом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Колас, Якуб. Збор твораў. у 12-ці т. / Якуб Колас. – Мінск: Беларусь, 1962–1964.
2. Чыгрын, І.П. Рэальнае і магчымае: проза Якуба Коласа / І.П. Чыгрын. – Мінск: Навука і тэхніка, 1991. – 222 с.
3. Тычына, М.А. Якуб Колас / М.А. Тычына // Нарысы па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей: у 4-х кн. / рэд. В.А. Каваленка [і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1994. Кн. 2. 1900–1917 гг. – С. 314 – 377. Кн. 3. 1917–1941 гг. – С. 293 – 351.
4. Достоевский, Ф.М. Достоевский Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради (1860–1881) / Ф.М. Достоевский // Литературное наследство. – М.: Наука, 1971.
5. Пшыркоў, Ю.С. Летапісец свайго народа / Ю.С. Пшыркоў. – Мінск, 1982. – 367 с.
6. Топорков, А.Л. Дуб / А.Л. Топорков // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М.: Эллис Лак, 1995. – С. 169 – 171.
7. Кудрявцев, Ю.Г. Три круга Достоевского (Событийное. Социальное. Философское) / Ю.Г. Кудрявцев. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1979. – 344 с.

З.І. Трацяк (Полацк, ПДУ)

ДАСЛЕДАВАННЕ БЕЛАРУСКАГА ПРЫГОЖАГА ПІСЬМЕНСТВА XX СТАГОДДЗЯ Ў КАНТЭКСТЕ ЗАХОДНЕЕЎРАПЕЙСКОЙ І АМЕРЫКАНСКОЙ ЛІТАРАТУРЫ

На сённяшні дзень кампаратывістыку можна лічыць адным з прыярытэтных накірункаў развіцця беларускага літаратуразнаўства. Як адзначала І. Шаблюўская ў артыкуле «Сусветная літаратура ў беларускім асяроддзі. Праблема рэцэпцыі» нацыянальная навука доўгі час «амаль не ставіла ... родную літаратуру ў кантэкст сусветнай культуры, грунтоўна вывучаліся толькі руска-беларускія, рускія-ўкраінскія сувязі» [1, с. 20]. Каб пацвердзіць гэта палажэнне, дастаткова ўгадаць, што, напрыклад, у 50–60-я гады мінулага стагоддзя выйшлі такія працы, як «Горкі і беларуская літаратура пачатку XX стагоддзя» В. Івашына, «Сувязі беларускай літаратуры з літаратурамі суседніх славянскіх народаў у другой палове XIX стагоддзя» М. Ларчанкі, «Фальклорна-літаратурныя сувязі ўкраінскага і беларускага народаў» П. Ахрыменкі, «Адам Міцкевіч і беларуская літаратура» А. Лойкі, «Роля рускай класічнай літаратуры ў развіцці рэалізму беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя» В. Барысенкі і В. Івашына. На той момант узаемадзеянне айчыннага пісьменства з іншымі літаратурамі свету заставаліся па-за ўвагай даследчыкаў. Складвалася ўражанне, што ў развіццё кожнай з іх закладзена толькі ёй уласцівая норма [2], а гісторыка-тыпалагічныя і кантактна-генетычныя ўзаемасувязі развіваюцца толькі паміж літаратурамі краін-суседак. Вынікам такога падыходу да вывучэння нацыянальнай праяўнай і паэтычнай спадчыны стала аднабаковасць у інтэрпрэтацыі многіх твораў, абмежаванае ўспрыманне разнастайных літаратурных працэсаў, што непрымальна для даследавання шматгранных эстэтычных з’яў.

Беларускае параўнальна-гістарычнае літаратуразнаўства найбольш актыўна пачынае развівацца з 70-х гадоў XX стагоддзя. З гэтага часу спасціжэнне нацыянальнай літаратуры ў кантэксце сусветнай становіцца надзвычайна актуальным. Прычым беларускія творы пачынаюць параўноўваць не толькі з творами іншых славянскіх аўтараў, а, напрыклад, з кнігамі заходнееўрапейскіх і амерыканскіх пісьменнікаў. Так «з улікам ... узаемаабумоўленасці і ўзаемазалежнасці розных літаратур стала мажлівым зразумець заканамернасці развіцця нацыянальнай літаратуры, яе унікальнасць, адметнасць і адначасова агульналюдскасць» [3, с. 3].

На сучасным этапе адбор літаратурных з’яў і тэкстаў для параўнання ў асноўным ажыццяўляецца па наступных аспектах:

– *культуралагічным*: адбываецца параўнанне гістарычных лёсаў і асноўных этапаў культурнага развіцця, традыцый, тыпаў мастацкага мыслення;

– *псіхалагічным*: разглядаюцца асаблівасці менталітэтаў, звычаяў, вераванняў, архетыпаў, міфа-лагамаў;

– *уласна-літаратурным* (вывучаюць узаемадзеянні і ўплыў па тыпе «уплывы – наследванне – пераемнасць традыцый – прыцягненне – адштурхоўванне – ізаляванасць», кантактныя і тыпалагічныя літаратурныя сувязі) [4, с. 106].

Дадзены артыкул мы палічылі мэтазгодным прысвяціць разгляду асноўных прац, звязаных з аналізам беларускага прыгожага пісьменства XX стагоддзя ў кантэксце заходнееўрапейскай і амерыканскай літаратур. Асаблівую ўвагу мы звернем на працы А. Адамовіча, Г. Адамовіч, Л. Баршчэўскага, П. Васючэнка, Е. Лявонавай, У. Сакалоўскага, М. Тычыны, І. Шаблоўскай.

З імем А. Адамовіча ў беларускай навуцы звязана многае. Ён быў не толькі таленавітым пісьменнікам, але і выдатным літаратуразнаўцам, які займаўся і вывучэннем узаемадачыннення нацыянальнай і сусветнай літаратуры (кнігі «Маштабнасць прозы» (1972), «Здалёк і зблізку» (1976), «Літаратура, мы і час: Літаратурна-крытычныя артыкулы» (1979), «Нічога важнейшага: сучасныя праблемы вайнаў прозы» (1985)). Каб разгледзіць на асобным прыкладзе яго працы, прысвечаныя параўнальна-гістарычнаму вывучэнню айчынай літаратуры, возьмем артыкул «Узаемадзеянне беларускай і рускай «ваеннай прозы» з еўрапейскай літаратурнай і гуманістычнай традыцыяй». Аўтар не абмяжоўваецца звычайным параўнаннем беларускіх і рускіх празаічных і паэтычных твораў, прысвечаных Вялікай Айчыннай вайне. Тэрмін «ваенная проза» ён распаўсюджвае таксама і на творы аб Першай сусветнай. Таму у поле яго зроку трапляюць і мастацкія здабыткі В. Быкава, К. Сіманава, Ю. Бондарова, Я. Брыля, кнігі А. Лебядзенкі, М. Гарэцкага, Р. Олдынганна, А. Цвейга, Э. Хемінгуэя і іншых [5]. А. Адамовіч спрабаваў разгледзіць уплыў твораў Л. Талстога на нацыянальную, заходнееўрапейскую і амерыканскую літаратуры традыцыі (артыкулы «Талстоўскі крок», «Яго слова»).

Г. Адамовіч – аўтар цэлага шэрагу манаграфій і артыкулаў, прысвечаных аналізу твораў беларускай літаратуры ў кантэксце сусветнай. У 1980-я гады яна актыўна ўдзельнічала ў стварэнні даведніка «Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі», дзе ў некалькіх артыкулах, па-першае, акрэсліла тэарэтычныя асновы беларускага гістарычна-параўнальнага літаратуразнаўства і прасачыла гісторыю яго развіцця, па-другое, разгледзіла некаторыя прыватныя праблемы кампаратывістыкі¹. У 1990-я гады выйшлі такія працы аўтара на гэтую тэматыку, як, напрыклад, вучэбны дапаможнік «Літаратура і культура: праблемы аналізу і сінтэзы» (1993), кніга «З крыніц сусветнай літаратуры» (1998). У 2001 годзе пабачылі свет такія артыкулы, як «Асаблівасці і характар развіцця параўнальнага літаратуразнаўства на Беларусі ў XX стагоддзі» і «Заканамернасці і характар літаратурных узаемасувязей як актуальная асветніцкая парадыгма».

Манаграфія «Літаратура – кантэкст – тэзаўрус» была апублікавана ў 2003 годзе. Дзеля таго, каб акрэсліць асноўныя заканамернасці бытавання літаратуры ў сістэме культуры, знайсці прыныцы ўваходжання беларускага прыгожага пісьменства ў сусветнае і наадварот, аўтар выкарыстала паняцці розных навук і мастацтваў. Г. Адамовіч разглядае таксама асноўныя метадалагічныя праблемы літаратуразнаўства ў канцы XX – пачатку XXI стагоддзя, даследуе тыпалогію літаратурна-мастацкіх узаемасувязей, скразных матываў і вобразаў, праблему дачыннення сусветнага і нацыянальнага [6].

П. Васючэнка стварыў 5 манаграфій і прыкладна 180 артыкулаў, рэцэнзій і эсэ, прысвечаных як уласна беларускай літаратуры, так і яе дачынненням да сусветнай. Першая яго манаграфічная праца «Драматургія і час» пабачыла свет у 1991 годзе, пазней вышлі кнігі «Драматургічная спадчына Янкі Купалы» (1994) і «Пошукі страчанага дзяцінства» (1995), артыкул «Вяртанне да Сольвейг: Генрык Ібсен і беларуская літаратура» (1998). Дапаможнік «Сучасная беларуская драматургія» (2000) быў адрасаваны выкладчыкам беларускай літаратуры. У гэтай працы аўтар засяродзіў увагу, па-першае, на гісторыі станаўлення і развіцця нацыянальнай драматургіі, па-другое, даследаваў самыя розныя драматургічныя жанры: камедыю, трагедыю, гістарычную драму. Творы сучасных беларускіх аўтараў разглядаюцца ў кантэксце «тэатра абсурду» і параўноўваюцца з п'есамі С. Бэкета, С. Мрожака, Э. Ёнэско [7].

Яшчэ адна значная для беларускай кампаратывістыкі праца П. Васючэнка – манаграфія «Беларуская літаратура XX стагоддзя і сімвалізм» (2004). Наогул пытанне пра наяўнасць элементаў сімвалізму ў беларускім прыгожым пісьменстве да нядаўняга часу мала асвятлялася айчыннымі даследчыкамі, якія лічылі, што ён недастаткова выявіўся як самастойны стыль. Творчасць беларускіх празаікаў і паэтаў, што пісалі на пачатку XX стагоддзя (Я. Купала, М. Гарэцкі, М. Багдановіч, З. Бядуля, Я. Колас, А. Гарун і іншыя) разглядалася ці то ў кантэксце рэалістычнай літаратуры, ці то параўноўвалася з кнігамі замежных пісьменнікаў і паэтаў-рамантыкаў. У дадзенай манаграфіі П. Васючэнка звярнуўся да вытокаў і асноўных традыцый сімвалізму, вызначыў яго адметнасці, характэрныя менавіта для беларускай літаратуры. Аўтар яшчэ раз пацвердзіў, што сімвалізм у прыгожым пісьменстве (у тым ліку і нашым) – гэта сусветная эстэтычная з'ява, якая ніколі не павінна атаясамлівацца з дэкадэнцтвам, бо яна толькі часам перасякалася з

¹ Артыкулы «Параўнальна-гістарычнае літаратуразнаўства», «Параўнальна-гістарычны метады», «Сусветная літаратура».

гэтай плыню. Сімвалізм, па меркаванні даследчыка, – «не толькі мастацтва, але і філасофскае пранікненне за мяжу спасцігальнага. ... Спроба зазірнуць за заслону быцця з дапамогай сімвала» [8, с. 5].

Е. Лявонава доўгі час займаецца вывучэннем беларускай літаратуры ў сусветным літаратурным кантэксце. Шмат з яе артыкулаў разглядаюць творчасць розных замежных аўтараў і іх уплыў на беларускае прыгожае пісьменства: напрыклад, «Жыццё ідзе?» (1994) (праца прысвечаная творчасці С. Бэкета), «Паэтыка душы ў творах Германа Гесэ» (1995), «Чалавечая, надта чалавечая: эстэтычны абрыс Генры Мілера» (1999), «Беларуская літаратура XX стагоддзя і заходнееўрапейская асветніцкая традыцыя (У. Караткевіч і І.В. Гёте)» (2001), «Не адзінокі востраў...» (2005) (у артыкуле разглядаецца творчасць В. Быкава ў дачыненні да сусветнай літаратуры). Цікавасць уяўляе і кніга «Плыні і постаці: з гісторыі сусветнай літаратуры другой паловы XIX–XX стагоддзяў» (1998).

У дадзеным артыкуле хацелася б больш падрабязна звярнуцца да яшчэ адной працы Е. Лявонавай: «Агульнае і адметнае. Творы беларускіх пісьменнікаў XX стагоддзя ў кантэксце сусветнай літаратуры» (2003). Кніга складаецца з трох самастойных частак. У першай аўтар сцісла разглядае асноўныя літаратурныя напрамкі і школы, што існавалі у другой палове XIX–XX стагоддзяў, абгрунтоўвае іх прысутнасць у беларускай літаратуры. Другі раздзел цалкам прысвечаны творчасці беларускіх аўтараў у сувязі з працамі замежных пісьменнікаў і паэтаў: дакументальна-мастацкія запіскі «На імперыялістычнай вайне» М. Гарэцкага разглядаліся ў супастаўленні з раманам «Агонь» А. Барбюса; антыутопія А. Адамовіча «Апошняя пастараль» параўноўвалася з «Мальвілем» Р. Мерля; творчасць Ж.-П. Сартра і В. Быкава вывучалася праз прызму традыцыі Ф.М. Дастаеўскага і іншых артыкулы. У апошняй частцы аўтар расказвае пра гісторыю Нобелеўскай прэміі і лаўрэатаў, якія атрымалі яе за ўноск у літаратуру [3].

І. Шаблоўская прысвяціла шмат часу даследаванню актуальных пытанняў успрыняцця сусветнай мастацкай літаратуры ў беларускай культурнай прасторы. Ужо ў манаграфіі «Самай высокай мерай: сучасная проза еўрапейскіх сацыялістычных краін пра вайну» (1984) аўтар паспрабавала даследаваць творы аб Другой сусветнай вайне ў міжнацыянальным кантэксце. Негледзячы на тое, што ўвага ў кнізе сканцэнтравана на творах балгарскіх, беларускіх, венгерскіх, румынскіх, славацкіх і югаслаўскіх пісьменнікаў, І. Шаблоўская ўводзіць у свой параўнальны аналіз і спасылкі на творы І. Бехера, Б. Брэхта, К. Вольфа, К. Вонэгута, А. Зэгера, А. Камю, Т. Мана, Д. Ноля, Р. Олдынгуана, Э.М. Рэмарка, Л. Рэна, Р. Ралана, У. Фолкнэра, Э. Хемінгуэя і іншыя. Такі падыход дазваляў вылучыць тое агульнае і адметнае, чым характарызавалася проза еўрапейскіх сацыялістычных краін пра Другую сусветную вайну, стала магчымым прасачыць яе эвалюцыю [9].

Мы хацелі б звярнуць увагу яшчэ на адну з кніг І. Шаблоўскай: «Сусветная літаратура ў беларускай прасторы. Рэцэпцыя. Тыпалогія. Кантакты» (2007). У ёй былі сабраны артыкулы і тэксты выступленняў на сімпозіумах і канферэнцыях розных гадоў. Гэты зборнік цікавы разнастайнасцю закранутых ў ім праблем: ад асаблівасцей рэцэпцыі сусветнай літаратуры ў беларускім асяроддзі да драмы абсурду ў славянскіх літаратурах, ад параўнальнага аналізу творчасці У. Фолкнэра і Я. Коласа да вызначэння зместу тэрміна «war novel» у амерыканскім прыгожым пісьменстве і яго суаднесенасці з паняццем «ваенная проза», прынятым у айчынным літаратуразнаўстве. Мэту стварэння кнігі вызначыць даволі лёгка, калі звярнуць увагу на наступныя словы І. Шаблоўскай: «Шлях праз вывучэнне свайго роднага ў параўнанні і суаднесенасці з вопытам іншых культур – адзіны ... сродак пераадолення самаізаляванасці і розных комплексаў» [1, с. 7].

Асобна нам хацелася б разгледзіць кнігу «Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён» (2006), укладаннем якой займаўся Л. Баршчэўскі, П. Васючэнка і М. Тычына. Па меркаванні В. Барысенка, у ёй «упершыню найважнейшыя з’явы літаратурнага жыцця Беларусі ад XIX да XXI стагоддзя пададзены ў цеснай сувязі з літаратурным працэсам» [10, с. 80]. Беларускае прыгожае пісьменства XX стагоддзя вывучаецца ў кантэксце сусветнай літаратуры ў наступных артыкулах: «Нашаніўства», «Беларускі дэкаданс і сімвалізм», «Мадэрнізм і беларуская літаратура», «Авангардысцкія традыцыі ў сучаснай беларускай драматургіі», «Інтэлектуалізм у беларускай літаратуры», «Постмадэрністская плынь у беларускай літаратуры», «Масавая культура і развіццё беларускай літаратуры». Асобныя пытанні ўплыва заходнееўрапейскіх і амерыканскіх аўтараў на беларускіх, а таксама пераемнасць традыцый разглядаюцца ў артыкулах прысвечаных творчасці Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, М. Гарэцкага, К. Чорнага, А. Куляшова, В. Быкава, А. Адамовіча, У. Караткевіча і многіх іншых. Аўтары склалі сінхроністычнаю табліцу «Сусветная гісторыя і літаратура ў XIX – пачатку XXI стагоддзя». Акрамя таго, у другой частцы кнігі пададзены шэраг тэкстаў беларускіх і замежных пісьменнікаў і паэтаў. Гэты багаты матэрыял дазваляе больш дэталёва прасачыць асноўныя тэндэнцыі развіцця беларускай літаратуры ў яе дачыненні да сусветнай. Паказальна, што кніга адрасуецца перш за ўсё старшакласнікам, абітурыентам і студэнтам, якія толькі пачынаюць спасцігаць асновы кампаратывістыкі [11].

Вывучэннем некаторых праблем параўнальна-гістарычнага літаратуразнаўства займаўся У. Сакалоўскі (артыкулы «Іаганес Бехер і беларуская літаратура» (1972), «Тыпалагічная агульнасць і нацыянальная адметнасць: М. Чарот і І. Бехер» (1986), манаграфія «Пара станаўлення: вопыт параўнальнага

вывучэння беларускай і некаторых іншых класічных замежных літаратур» (1986), «Беларуска-нямецкія культурныя сувязі апошняга дзесяцігоддзя» (1996)), Т. Тарасава (дысертацыя на атрыманне навуковай ступені кандыдата філалагічных навук «Праблема "чалавек і вайна" ў творчасці М. Гарэцкага і А. Барбюса» (1986)), М. Кенька (артыкулы «Творчасць М. Гарэцкага ў кантэксце еўрапейскіх літаратур XX стагоддзя» (1996)), І. Адамовіч (манаграфія «Янка Купала і рамантызм» (1989), артыкулы «Іспанскія матывы ў паэзіі Максіма Багдановіча» (1997), «Патрыятычны "неарамантызм" Янкі Купалы ў святле міцкевічаўскай традыцыі і еўрапейскага мадэрнізму» (2000), «Бельгійскія літаратурныя ўплывы ў беларускай паэзіі пачатку XX стагоддзя (М. Метэрлінк, Э. Верхарн, Я. Купала і паэты 20-х гадоў)» (2002)).

Варта адзначыць цікавасць маладых навукоўцаў да праблем параўнальна-гістарычнага літаратуразнаўства. Так напрыклад, Г. Бутырчык даследавала творчасць Дж. Стейнбека і К. Чорнага, А. Данільчык – беларуска-італьянскія літаратурныя сувязі, Н. Ламека разгледзіла архетып зямлі ў рамане «Уліс» Дж. Джойса і творах Я. Купалы і Я. Коласа, В. Уткевіч займалася вывучэннем нацыянальнага характару ў творчасці К. Гамсуна і М. Гарэцкага.

Такім чынам, негледзячы на наяўнасць дастаткова глыбокіх і разнастайных па тэматыцы прац, прысвечаных параўнальнаму вывучэнню беларускіх праявістых і паэтычных твораў у кантэксце заходне-еўрапейскіх і амерыканскай літаратур, сама праблема дачыненняў айчыннага прыгожага пісьменства да сусветнага па тыпе «ўплывы – наследванне – пераёмнасць традыцый» застаецца адкрытай.

ЛІТАРАТУРА

1. Шаблоўская, І. Сусветная літаратура ў беларускім асяроддзі. Праблема рэцэпцыі / І. Шаблоўская // Сусветная літаратура ў беларускай прасторы: Рэцэпцыя. Тыпалогія. Кантакты. – Мінск: Радыёла-плюс, 2007. – С. 18 – 22.
2. Суровцев, Ю. Что же такое «ускоренное развитие» литературы / Ю. Суровцев // Необходимость диалектики: К методологии изучения интернационального единства советской литературы. – М.: Худож. лит., 1982. – С. 380 – 435.
3. Лявонава, Е. Агульнае і адметнае: Творы беларускіх пісьменнікаў XX ст. у кантэксце сусветнай літаратуры / Е. Лявонава. – Мінск: Маст. літ., 2003. – 198 с.
4. Васючэнка, П. Вывучэнне беларускай літаратуры ў кантэксце сусветнай / П. Васючэнка, Л. Лясун // Беларуская мова і літаратура. – 1998. – № 2. – С. 105 – 111.
5. Адамовіч, А. Взаимодействие белорусской и русской «военной прозы» с европейской литературной и гуманистической традицией / А. Адамовіч // Избранные произведения в двух томах. Том 2. Повести. Интервью. Статьи. Выступления. – Мінск: Маст. літ., 1977. – С. 483 – 486.
6. Адамовіч, Г. Літаратура – Кантэкст – Тэзаўрус: Манаграфія / Г. Адамовіч. – Мінск: БДПУ, 2003. – 352 с.
7. Васючэнка, П. Сучасная беларуская драматургія: Дапаможнік для настаўнікаў / П. Васючэнка. – Мінск: Маст. літ., 2000. – 158 с.
8. Васючэнка, П. Максім Багдановіч і сімвалізм / П. Васючэнка // Роднае слова. – 2007. – № 5. – С. 3 – 5.
9. Шабловская, И. Самой высокой мерой: Современная проза европейских социалистических стран о войне / И. Шабловская. – Минск: Университетское, 1984. – 207 с.
10. Барысенка, В. Мераць творчасць меркай еўрапейскай, або вопыт спасціжэння літаратуры Пятром Васючэнкам / В. Барысенка // Роднае слова. – 2009. – № 2. – С. 78 – 80.
11. Баршчэўскі, Л. Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён: папулярныя нарысы / Л. Баршчэўскі, П. Васючэнка, М. Тычына. – Мінск: Радыёла-плюс, 2006. – 596 с.

Е.В. Крикливец (ВГУ им. П.М. Машерова)

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ В. АСТАФЬЕВА И В. КОЗЬКО

Со времен античности ученых волновал вопрос отношения художественного произведения к первичной реальности, так как именно это универсальное отношение является выражением символической природы любого произведения искусства. К наиболее фундаментальным характеристикам реальности относятся пространство и время. Попытки исследовать роль данных категорий в произведении прослеживаются уже в «Поэтике» Аристотеля, в трудах Буало, Лессинга, Гегеля, в «эстетической критике» XIX века. Однако серьезный научный подход к изучению проблемы пространства-времени в словесном искусстве сформировался только в литературоведении XX века. Одной из первых работ, в которой была поставлена задача целенаправленного изучения художественного пространства и времени, стала статья А. Цейтлина «Время в романах Достоевского». В этой статье ученый говорит о взаимосвязи временной

организации произведения с психологическим состоянием героев, отмечает, что формы художественного времени, представленные в произведениях того или иного писателя, обусловлены его мировоззрением.

Среди представителей формальной школы наибольшее внимание вопросам художественного времени и пространства уделял В.Б. Шкловский. Анализируя сюжетное построение романов Филдинга, Сервантеса, Пушкина и Стерна, ученый четко разграничивал реальное и художественное время. По мнению исследователя, способов передачи времени в произведении может быть несколько. Это случаи, когда «действие замедлено повторениями и убыстрено пропусками, выделением основного» [7, с. 256]. В связи с этим Шкловский использует термины «композиционное» и «бытовое» время: «Композиционное время отличается от времени бытового тем, что оно протекает не по исторической хронологии» [8, с. 88]. Размышляя о творчестве Л. Толстого, Шкловский говорит о влиянии композиционного времени на сюжет произведения. Кроме того, Шкловский выделяет несколько типов художественного времени: *пунктирное, предметное, параллельное и внутреннее* [8, с. 80 – 83]. Примечательно, что определенной жанровой форме, по Шкловскому, соответствует определенный тип художественного времени.

Взгляды на художественное время как на композиционный прием нашли свое отражение в работах Б.М. Эйхенбаума. В книге «Молодой Толстой» ученый отмечает, что для раннего творчества Л. Толстого весьма характерно «расположение сцен по простому движению времени» [9, с. 121]. Данную закономерность он прослеживает в повести «Детство», в рассказе «Набег», в «Севастопольских рассказах». В статье «Творчество Ю. Тынянова» Б. Эйхенбаум, рассуждая о романе писателя «Смерть Вазира-Мухтара», говорит о дискретности художественного времени в произведении. При этом временная пауза, «выпадение» персонажа из хронологии повествования позволяет глубже осмыслить внутренний мир героя, раскрывает его душевные потребности и переживания. Таким образом, Эйхенбаум выходит за границы формального подхода, замечая, что художественное время может служить средством психологического анализа.

Взгляды формалистов разделял Б.В. Томашевский, считая продуктивным анализ произведения как художественной конструкции. Основной задачей вузовской и школьной «поэтики» Томашевского стала систематизация приемов словесного искусства. Время и место в художественном произведении ученый рассматривает как средства построения сюжета. По его мнению, необходимо «различать фабульное время и время повествования» [5, с. 190]. Исследователь раскрывает способы передачи фабульного времени, использует понятие временной рамки (время действия основных событий), называет основные случаи временных перестановок (выхода повествования за пределы «рамки»). При всех недостатках формального подхода выводы, к которым пришел Б. Томашевский, оказались весьма прогрессивными.

Р.О. Якобсон, основоположник структурализма в языкознании и литературоведении, подчеркивал необходимость связи лингвистики и поэтики, считал невозможным построить серьезную описательную и историческую поэтику без опоры на лингвистические выводы. В работах Р. Якобсона затрагивается вопрос о лексических и грамматических средствах создания временных и пространственных образов в художественном произведении. С точки зрения исследователя, грамматические формы с временным и пространственным значением нередко обуславливают композицию лирического произведения, что, например, весьма характерно для лирики Блока.

В.В. Виноградов свои исследования в области стилистики также основывал на лингвистическом фундаменте. В работах «О поэзии Анны Ахматовой», «О художественной прозе» он раскрывает приемы литературного воспроизведения времени в поэтических и прозаических произведениях. Отмечая возрастание значения повествовательных жанров в литературе XIX века, Виноградов исследует способы драматизации действия в прозе, что становится возможным благодаря различным субъективным формам повествовательного времени и их сюжетному чередованию. В частности, размышляя о стиле «Пиковой дамы» А.С. Пушкина, В. Виноградов выделяет несколько типов художественного времени (время автора и время персонажей) в зависимости от субъекта восприятия. По мнению ученого, соотношение различных временных позиций в рамках произведения обуславливает не только композицию глав, но и композицию повести в целом. Исследование поэтического времени в начале XX века осуществлялось также В. Фишером, А. Слонимским, В. Переверзевым, Г. Волошиным. В силу сложных исторических обстоятельств 1930–1940-е годы не были благоприятными для данного направления русского литературоведения (исключение составляют работы М.М. Бахтина, появившиеся в печати позже). Однако в период «оттепели» наступило оживление духовной жизни и изучение вопросов художественного времени и пространства возобновилось. Появился ряд работ, посвященных проблеме пространства и времени в искусстве (В. Фаворский, В. Асмус, Б. Раушенбах) и философии (Г. Рейенбах, Л. Грюнбаум, А. Вальцев).

Дальнейшему изучению пространственно-временной структуры художественного мира способствовал выход книги Д.С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы». В этой работе Лихачев называет художественное время «объектом, субъектом и орудием изображения» [3, с. 209], подчеркивает необходимость изучения данной категории, говорит о том, что временная структура подчинена замыслу автора, отражает концепцию произведения. Свойствами художественного времени, по Лихачеву, являются непрерывность / дискретность, однонаправленность / разнонаправленность, открытость / замкнутость. В

зависимости от субъекта восприятия Лихачев выделяет несколько типов художественного времени: время автора, время исполнителя и время читателя. Художественное пространство исследователь считает отражением авторской «модели мира» [3, с. 351], отмечает тесную взаимосвязь категорий времени и пространства в произведении. Основным положением работы стала мысль о том, что особенности выражения категорий художественного времени и пространства обусловлены не только определенным видом искусства, но и литературным направлением и, что особенно важно, – жанром произведения.

Принципиальное значение для изучения художественного пространства-времени в русском литературоведении XX века имели работы М.М. Бахтина. Для анализа пространственно-временных отношений в художественном произведении Бахтин использует понятие «хронотоп» [2, с. 234]. Ученый отмечает полифункциональность хронотопа, называет его формально-содержательной, жанрообразующей категорией: «Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом» [2, с. 235]. Кроме того, хронотоп связан с образом героя: «Хронотоп... определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен» [2, с. 235]. Анализируя пространственное целое героя и его мира в литературном творчестве, ученый выделяет два способа сочетания «мира с человеком: изнутри его – как кругозор, и извне – как его определение» [1, с. 121]. Также в работе Бахтина подчеркивается изобразительное значение хронотопов. В статье «Формы времени и хронотопа в романе» Бахтин проводит анализ хронотопических структур в различных жанровых разновидностях романа (от греческого романа до романа Рабле), делает выводы об особенностях функционирования хронотопа в текстах, выделяет типы хронотопов.

Дальнейшее развитие теория художественного пространства-времени получила в трудах ученых тартуско-московской школы. В частности, к анализу категории пространства обращается Ю.М. Лотман в статье «Художественное пространство в прозе Гоголя». Художественное пространство, по Лотману, – это эстетическая категория, с одной стороны, воплощающая авторскую модель мира, с другой – выходящая за рамки индивидуального мировосприятия и отражающая историко-культурные особенности эпохи. Ученый полагал, что художественное пространство текста организовано иерархически, как система, состоящая из выше- и нижерасположенных уровней. Каждый тип пространства оценивается ученым с опорой на его геометрические доминанты, важные для раскрытия внутритекстового образа, следовательно, пространство «может быть точечным, линейным, плоскостным или объемным» [4, с. 253]. Лотман характеризует художественное пространство различных произведений Гоголя как замкнутое / открытое, направленное / ненаправленное, рассуждает о степени заполненности пространства.

Б.А. Успенский одним из способов изображения пространственных отношений считает взаимодействие пространственных позиций («точек зрения») повествователя и персонажа. В своей работе «Поэтика композиции» он исследует «типологию композиционных возможностей в связи с проблемой точки зрения» [6, с. 17]. Ученый вводит понятие перспективы, под которой понимается «словесная фиксация пространственно-временных отношений описываемого события к описывающему субъекту (автору)» [6, с. 101], рассматриваются «примеры фиксации авторской точки зрения в трехмерном пространстве» [6, с. 101]. Помимо наличия пространственных позиций автора и персонажа Успенский говорит о наличии соответствующих временных позиций.

Структурно-генетический подход к проблеме художественного пространства и времени представлен в работах Вяч.Вс. Иванова и В.Н. Топорова. Исследователей интересуют не только способы пространственно-временной организации литературных произведений, но и то, каким образом категории пространства и времени связывают сам текст с «внетекстовым» миром, что позволяет определить его место в культуре.

В 1970–1980-е годы проводятся конференции и симпозиумы, посвященные проблеме пространства и времени в искусстве. По их итогам был издан ряд сборников: «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве» (Ленинград, 1974); «Ритм, пространство и время в художественном произведении» (Алма-Ата, 1984); «Пространство и время в литературе и искусстве» (Даугавпилс, 1987). В 1997 году состоялась конференция в Москве «Категоризация мира: пространство и время», в рамках которой были объединены усилия лингвистов и литературоведов в постижении природы данных категорий. С 1992 года в Витебске выходил журнал «Диалог. Карнавал. Хронотоп», посвященный наследию М.М. Бахтина, в котором регулярно рассматривались вопросы, связанные с теми или иными аспектами хронотопа. С 1980-х годов и до наших дней защищены диссертации Ю.И. Селезнева, Л.А. Ходанен, С.А. Бабушкина, В.И. Чередниченко, Г.А. Хотинской, А.Г. Богдановой, М.В. Гавриловой, Н.К. Шутой и др., посвященные различным аспектам функционирования категорий времени и пространства в художественном произведении. Появляется ряд диссертаций, в которых исследуется пространственно-временная организация произведений отдельных писателей. Это работы Т.Н. Ковалевой, Е.М. Букаты, С.Э. Козловской, Н.Е. Леоновой, Г.В. Битенской, В.С. Баевского, Н.С. Кузнецовой, Ю.Н. Чумаковой. В целом, взгляды ученых-литературоведов сходятся в том, что пространственно-временные координаты

литературного мира являются важнейшими характеристиками художественного образа, обеспечивают целостное восприятие художественного произведения и организуют его композицию.

В современном литературоведении представлены два пути исследования специфики художественного пространства-времени. Это раздельное рассмотрение художественного пространства и художественного времени как самостоятельных категорий и рассмотрение пространственно-временного континуума произведения. Второй путь, на наш взгляд, является более продуктивным, поскольку литературное произведение представляет собой авторскую модель мира, наделенную пространственно-временными координатами. Может показаться, что исследование художественного пространства и художественного времени в отдельности дает более четкое представление о каждой из этих категорий, но это формальный подход, нарушающий целостность художественной модели мира, то есть целостность литературного произведения. В нашей работе мы будем исходить из положения М. Бахтина о том, что «приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [2, с. 235], и попытаемся осмыслить произведения В. Астафьева и В. Козько в неразрывном единстве пространства-времени. Отталкиваясь от идеи В.Н. Топорова о «ярусах и модусах» пространства, нам представляется возможным в пространственно-временной организации художественного мира В. Астафьева и В. Козько выделить модусы мифологического, социального и природного пространства-времени.

Мифологическое пространство-время – это особое пространство-время, образованное ассоциациями, аллюзиями, реминисценциями, использованием сюжетов и образов языческой и христианской мифологии. Оно позволяет авторам в бытовом увидеть бытийное, что порождает универсальность и семантическую многоплановость произведений. Эстетические функции мифологического пространства-времени различны: оно помогает выйти за конкретно-исторические рамки, усилить общечеловеческое звучание произведений, наиболее полно раскрыть их философскую проблематику, обогащает идейно-тематический и психологический пласты текста. Социальное пространство-время наиболее приближено к реальному, в произведениях Астафьева и Козько имеет конкретные географические координаты. Это среда существования героя, его взаимоотношений с другими людьми. Освоение героем социального пространства-времени отражает процесс и результат эволюции его сознания. Изменение положения героя в социальном пространстве-времени свидетельствует о новом этапе развития сюжета, следовательно, социальное пространство-время имеет сюжетобразующее значение. Природное пространство-время – это координаты духовной ориентации героя. В прозе Астафьева и Козько представлены ситуации слияния / разобщения героев с природным космосом. Образы природного мира амбивалентны, тем не менее, природное пространство-время – сфера, гармонизирующая сознание героя, сообщающая ему чувство ответственности за окружающий мир. Мифологическое, социальное и природное пространство-время составляют единое художественное пространство-время произведений В. Астафьева и В. Козько. Безусловно, в чистом виде эти модусы не представлены. Так, природный мир предстает многозначным, полифункциональным, разделяется на физический, «осязаемый», и потусторонний миры. Анимизм, одушевленность природного мира утверждаются писателями как объективные свойства мира материального. В свою очередь социальное пространство-время становится средой, в которой герой проходит испытание, имеющее целью «посвящение» человека, приобретение им знаний о жизни и смерти.

На наш взгляд, центрами пересечения модусов мифологического, социального и природного пространства-времени являются топос дома, топос дороги и топос героя. Не случайно Ю.М. Лотман назвал дом и дорогу «универсальными формами организации пространства» [4, с. 291]. Традиционно дом в литературе имеет как реальные, так и символические черты, которые воплощаются в диапазоне от созидания дома до его потери (разрушения). Понятие дом по своей природе архетипично. Дом – это обжитое человеком пространство, точка пересечения горизонтальной и вертикальной осей пространства-времени. Национальная специфика содержания этого понятия реализуется в его охранной, защитной функции. Дом – центростремительный перекресток всех жизненных путей человека. В широком смысле дом представляет собой модель макрокосма, повторяет структуру мира.

Изменение положения героя в пространственных и временных координатах связано с мотивом странствия, пути. Путешествие в пространстве соотносится с перемещением во времени (из детства в зрелость, из мира жизни в мир смерти). Семантику движения, перемещения, превращения реализует топос дороги. В этом смысле топос дороги противопоставлен топосу дома (стабильному, освоенному пространству). Очевидна многоплановость топоса дороги, одновременно соединяющего и разделяющего «свое» и «чужое» пространства. В пространственно-временной структуре произведения топос дороги выявляет представление писателя о месте человека в мире.

Поскольку в пространственно-временной парадигме можно интерпретировать практически все содержание литературного произведения, следовательно, в произведении мы можем выделить и особый топос героя. Топос героя – это пространственно-временное воплощение персонажа. В него входят различные аспекты описания внешности героя, то, как он организует вокруг себя художественное пространство-

время, предметный мир произведения, перемещение героя в пространственно-временных координатах и его восприятие этих координат.

Топос дома, топос дороги и топос героя воплощают в себе признаки мифологического, социального и природного пространства-времени, но по-разному функционируют в каждом из них. Выявление многоплановости функционирования данных топосов поможет раскрыть специфику модусов художественного пространства-времени в прозе В. Астафьева и В. Козько, а также выйти за границы пространственно-временных отношений к более глубокому пониманию авторской концепции произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук / М.М. Бахтин – СПб.: Азбука, 2000.
2. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975.
3. Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. – М.: Наука, 1979.
4. Лотман, Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Ю.М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988.
5. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1996.
6. Успенский, Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. – СПб.: Азбука, 2000.
7. Шкловский, В.Б. Избранное. В 2 т. / В.Б. Шкловский. – М.: Худож. лит., 1983. – Т. 1: Повести о прозе; Размышления и разборы.
8. Шкловский, В.Б. Избранное. В 2 т. / В.Б. Шкловский. – М.: Худож. лит., 1983. – Т. 2: Тетива. О несходстве сходного. Энергия заблуждения. Книга о сюжете.
9. Эйхенбаум, Б.М. О литературе: Работы разных лет / Б.М. Эйхенбаум. – М.: Сов. писатель, 1987.

Е.В. Лушневская (Полоцк, ПГУ)

ВОПРОС О СКАНДИНАВСКИХ ПРОТОТИПАХ В «ПЕСНИ О НИБЕЛУНГАХ»

Эпическая поэзия германцев существовала не в рукописях и не в книгах, а в устном исполнении в форме героических песен. Мы знаем о ее особенностях лишь из вторых и третьих рук. Делать определенные выводы по ней помогают написанные по-латыни хроники германских народностей (сочинение римского историка Корнелия Тацита «Германия»), латинские версии произведений германской поэзии («Вальтариус»), адаптации эпических сюжетов в немецкоязычной поэзии последующих веков («Песнь о нибелунгах»), а также записи произведений северогерманской поэзии, сделанные в Скандинавии («Старшая Эдда» и «Младшая Эдда») и так далее. По мнению С.Ю. Неклюдова, героический эпос, относящийся – с точки зрения самой традиции – к числу повествований «достоверных», сравнительно редко является предметом культурного заимствования, хотя в нем разработаны ряд так называемых бродячих сюжетов, распространенность которых, скорее всего, является результатом культурной диффузии [9]. Вероятность данного явления обусловлена характерным для германских племен в IV–VI веках движением, так называемым «великим переселением народов».

Большинство тех, кто использовал в своем творчестве сказания о нибелунгах, обращались, в первую очередь, к скандинавским версиям этих легенд. Объясняется это тем, что на скандинавском севере феодальные отношения разворачивались гораздо медленнее, чем в Германии. И христианство не пустило там столь глубоких корней, как в других странах Европы, и язычество оставалось господствующей религией на острове до конца X века. В Исландии был составлен сборник мифологических и героических песен (IX–XII веков), впоследствии названный «Старшей Эддой», содержащий ряд песен, посвященных сказанию о нибелунгах. К этим песням примыкают более поздние прозаические обработки сказания. Одна из них принадлежит перу исландского скальда Снорри Стурлусона («Младшая Эдда», середина XIII века), другая входит в исландскую «Сагу о Вёлсунгах» (вторая половина XIII века), повествующую о Зигфриде (Сигурде) и его славных предках. Сказание о нибелунгах, весьма близкое к средневерхнегерманской поэме, включено также в компилятивную «Сагу о Тидреке» (Дитрихе Бернском), составленную в Норвегии около 1250 года двумя авторами, пользовавшимися «сказаниями немецких мужей» из ганзейских городов и «бывшими песнями на немецком языке» [1, с. 103]. Если «Песнь о нибелунгах» имеет скандинавские прототипы, то кажется интересным определение характера их связи, то есть что послужило отправной точкой для их сравнения: мифологический контекст или историческая действительность?

Образ легендарного героя Сигурда-Зигфрида, объединяющий мифологические и сказочные мотивы, вызывал интерес как континентальных, так и северных германских народов на протяжении обширной исторической эпохи. Что касается исторической основы, то попытки некоторых ученых ее нащупать

мало убедительны. Весьма плодотворными следует признать замечания А. Хойслера о мифологических и исторических элементах германского эпоса. Для «неомифологов» (Ж. Дюмезиль, Ян де Фриз, Ф.Р. Шрёдер) эпические сюжеты восходят к мифу, религиозному обряду и культу. Зигфрид становится сыном небесного бога и богини земли, его «эпическая биография» – отражением мифа об умирающем и воскресающем боге или сыне божьем, родственного скандинавскому мифу о Бальдре. Напротив, сторонники «исторических» разысканий (Хуго Кун и Курт Вайс) склонны искать источник трагедии Зигфрида, как это делалось и раньше без особого успеха, в кровавых семейных раздорах эпохи Меровингов (борьба между королевами Брюнхильдой и Фредегундой и убийство молодого короля Сигиберта, мужа Брюнхильды, по наущению ее соперницы, в 565 году). В этих обстоятельствах критические предостережения Хойслера не потеряли и доныне своей актуальности [5, с. 42].

Все же следует отметить, что как в «Песни о нибелунгах», так и в эддических «Речах Хамдира» присутствуют герои, имеющие исторические прототипы. Это Теодерих, отождествленный в «Песни о нибелунгах» с образом Дитриха Бернского, Аттила там же выступает в роли Этцеля, второго мужа Кримхильды. В скандинавском сказании «Ричи Хамдира» Ёрмунрекк – это Эрманарих, держава которого в 375 году распалась в результате нападения гуннов [2, с. 30].

Подвиги Сигурда явно сказочно-мифические, да и сам он, скорее герой мифа или сказки, а не исторический персонаж [8]. Для мифологического героя характерна уже неясность его происхождения. В большинстве версий он назван сыном Сигмунда, сына Вёлсунга. После того, как Зигфрид добыл клад нибелунгов, он становится нибелунгом. В немецкой «Песни о нибелунгах» в первой части нибелунги – первоначальные обладатели клада. Нибелунг, король страны нибелунгов, его сыновья Шильбунг и Нибелунг, а также их дружинники, сказочные существа (великаны или люди огромного роста и необычайной силы). С переходом клада в руки бургундских королей и после убийства ими Зигфрида к ним (во второй части «Песни») переходит и имя «нибелунги». Таким образом, это имя связано с обладанием золотым кладом, над которым тяготеет проклятье.

Тема клада, приносящего несчастье его обладателю, занимает видное место в германском и скандинавском эпосах: наряду с циклом о нибелунгах, она встречается и в «Беовульфе», где герой погибает, отобрав сокровища у сторожившего их дракона. Однако в легенде о нибелунгах сокровища трактуются как воплощение власти: могущество принадлежит тому, кто владеет золотом. Представление о том, что богатства властителя суть не что иное, как его магически материализованное «счастье», «удача», «везенье», было распространено у германцев и скандинавов [8].

Согласно языческим мифам, Сигурд, став владельцем проклятого клада, обручается с Брюнхильдой. Но, принужденный расстаться с ней для осуществления подвигов, ибо «не судила судьба, чтобы они жили вместе», Сигурд поддается чарам Гримхильды-волшебницы, которая женит его на дочери своей Гудрун, сестре короля Гуннара. Для Гуннара же Сигурд добывает Брюнхильду, совершая все необходимые для этого подвиги в обличье Гуннара. Однако позже спор королей разоблачает обман [6, с. 81]. Не раз прототипы «Песни о нибелунгах» искали в более ранних сказаниях «Эдды». Характерно также отождествление сюжета «Песни» с содержанием «Саги о Тидреке» и возникшей позже «Саги о Вёлсунгах». Но эти сказания больше касаются предыстории «нибелунгов», и поэма, в свою очередь, заканчивается гибелью бургундских королей, завершая тем самым их историю. Однако последняя строфа «Песни о нибелунгах» не дает однозначного ответа о дальнейшей судьбе героев поэмы.

²³⁷⁹ «Ich kann euch nicht bescheiden, was weiter noch geschah.
Ich weiß nur, dass man Ritter und Frauen weinen sah
Und auch die edlen Knappen um lieber Freude Tod.
Hier hat die Mär ein Ende: das ist der Nibelunge Not»
[7, S. 695].

²³⁷⁹ «Я не могу сказать вам, что дальше было там;
Лишь то: видали плачущих и рыцарей, и дам,
И кнехтов знатных, плакали все о друзьях не раз.
А здесь конец: таков-то про Горе Нибелунгов сказ»
[3, с. 437].

Сравнение дошедших до нас поэтических версий и вариантов сказания делает необходимым поиск исторического контекста в характерах главных героев. Обладатель проклятого клада Сигурд-Зигфрид после женитьбы на Кримхильде (независимо от характера связей с Брюнхильдой) был убит бургундами. Кровавая месть Кримхильды за убийство Зигфрида положила конец истории Нибелунгов. Однако, судя по «Речам Хамдира», древнейшему из героических сказаний, представленных в «Старшей Эдде», история рода Зигфрида находит свое продолжение в образах Хамдира и Сёрли, сыновей Сигурда и Гудрун. Историческая основа «Речей Хамдира» – события IV века. Историк Аммиан Марцеллин рассказывает (около 390 года), что король остготского царства у Черного моря Эрманарих (= исл. Ёрмунрекк) в 375 году покончил с собой из-за страха перед нашествием гуннов. Готский историк Йордан сообщает (в середине VI века и, может быть, уже на основе готской героической песни), что братья из племени росомонов, Сарус и Аммиус, напали на Эрманариха и пронзили ему бок мечом, мстя за свою сестру Сунильду (= исл. Сванхильд), которую Эрманарих велел привязать к хвостам коней и разорвать на части в наказание за измену ее мужу. Сказание это известно также из ряда более поздних скандинавских и немецких источников

(стихов скальда Браги, «Младшей Эдды», «Саги о Вёлсунгах», Саксона Грамматика, одной нижненемецкой песни XVI века и так далее). По-видимому, уже в Скандинавии это сказание связали со сказанием о Сигурде и Гьёкунках: Сванхильд – дочь Сигурда, Гудрун – мать Сванхильд, а также Хамдира и Сёрли. Неясно, восходит ли к готской традиции Эрп, их сводный брат (сын Йонакра от иноплеменной наложницы и поэтому черноволосый), которого они убили и тем самым сделали неизбежной свою гибель [4, с. 249]. Таким образом, в скандинавском сказании Гудрун-Кримхильда не погибает, а продолжает уже историю гуннов. Ее сыновья Хамдир и Сёрли

¹¹«Из дому вышли,
фырка в ярости,
двинулись в путь
через влажные горы
на гуннских конях,
к мести готовые» [4, с. 155].

Как известно, в «Песни о нибелунгах» с историей гуннов связана гибель братьев Кримхильды, ее самой и всего бургундского королевства. Поэтому связь между скандинавскими сказаниями о Сигурде и «Песней о нибелунгах» больше мифологического, нежели исторического характера. Сходны мотивы о неуязвимости главных героев сказаний: Зигфрид был уязвим лишь в одной точке тела, не омытой кровью дракона; доспехи Хамдира и Сёрли были заколдованы против железа, но не против камня. Этим и воспользовались их побратимы Хаген и Ёрмунрекк. В обоих случаях женщина (жена или мать) неумышленно выдает секрет уязвимости героя, который погибает от руки брата или побратима [8]. Мотив предостережения смерти возникает в обоих сказаниях. Так, в «Песни о нибелунгах» Хаген предчувствует гибель бургундских королей от гуннов, а в «Речах» уже гунны предсказывают свою гибель и говорят Гудрун:

¹⁰«Братьев оплакивай,
милых сынов,
родичей близких,
в битве погибших!
Обоих нас тоже
ты, Гудрун, оплачешь,
всадников смелых! –
к смерти мы близки» [4, с. 155].

Следует отметить, что в обоих произведениях Кримхильда-Гудрун призывает своих родных на гибель.

В исландской «Эдде» в «старой» песне о Сигурде (Зигфриде) рассказывается о том, как король Гуннар (Гунтер) с помощью Сигурда обманом овладел строптивой невестой Брюнхильдой: развязка – убийство Сигурда по наущению Брюнхильды в отместку за обман. «Эдда» знает другую, «малую» песню о Сигурде, но это – не продолжение старой песни, а вариант того же сюжета в новой, модернизированной обработке. В той же «Эдде» «Песнь об Атли» (Аттиле), существующая в двух вариантах, рассказывает о том, как король гуннов, жадный до золота Гуннара, зазвал его в свою страну и убил, а жена Атли, Гудруна, сестра Гуннара, отомстила своему мужу за братьев: развязка – убийство Атли Гудруной и пожар дворца, в котором Гудруна сжигает короля и его свиту. И здесь Гудруна могла быть известна из других песен, например из песни о Сигурде как жена этого героя; но песня об Атли – не вторая глава сказания о Сигурде. Однако между сюжетами этих песен нет необходимой связи, каждая песня вполне самостоятельна, исчерпывает сюжет до конца. Вторая часть немецкой поэмы о нибелунгах по сюжету совпадает с песней об Атли в «Эдде»: она рассказывает также о «гибели нибелунгов» (Гунтера и его братьев) в стране гуннов. Однако при одинаковом сюжете рассказ немецкой поэмы в 28 раз пространнее архаической песни в «Эдде».

Исследователи XIX – начала XX века (В. Гольтер, А. Хойслер) разрушили романтическую концепцию, доказав, что на скандинавском севере сказание о нибелунгах развивалось своим особым путем и многое из того, что ученым представлялось особенно древним, на самом деле являлось результатом более позднего местного развития [1, с. 111]. По мнению Б.Н. Путилова, «эпос – это не совершенная фиксация исторических событий, не фантастическое описание исторических лиц, не дурной способ хранения информации, а конструирование из исторических воспоминаний своего – эпического мира, «эпической модели истории» [9]. Было бы ошибочным предполагать, что в произведениях XII–XIII веков старинные германские сказания продолжали бытовать без всяких изменений. Как ни любили народные певцы петь «по старине», они творили, чутко откликаясь на требования своего времени. Поток событий неудержимо увлекал за собой героический эпос. Правда, от древнейшего периода дошли только обрывки. Мы располагаем лишь рукописями, относящимися главным образом к XIII–XVI векам. Все же нет сомнения в том, что героический эпос все время находился в движении, в развитии. «Песнь о нибелунгах» – это композиционно сложная эпическая поэма, отражающая события бурной эпохи «переселения народов», в то же

время насыщенная вкраплениями культуры миннезанга, кроме того, предысторию «Песни», по мнению ряда ученых, составляют многочисленные мифические сказания. А. Хойслер считает, что «эпические сказания не существуют вне песен и поэм; поэтому история героических сказаний есть история литературных произведений...» («Sagengeschichte ist Literaturgeschichte») [5, с. 39]. «Героический эпос развивается как непосредственное продолжение традиций непосредственного повествовательного фольклора доклассового общества, первоначально на основе взаимодействия героической песни-сказки и первобытного мифологического эпоса о первопредках – культурных героях. Только после того, как опыт государственной консолидации нанес решительный удар мифологизации исторического прошлого, важнейшим источником эпических сказаний становятся исторические предания о межплеменных войнах, переселениях, выдающихся военных вождях и т.д.» [8]. Героические сказания древних германцев (Heldensagen) были созданы и передавались в устной традиции в форме повествовательных эпико-драматических песен дружинного певца. Поэтому эволюция сказания (эпического сюжета) обусловлена жизнью песни.

«Военная демократия» уступила место феодализму, угасла идеология родового строя, христианство вытеснило языческие верования, вся жизнь стала иной. Естественно, что в этих новых условиях героический эпос не мог сохранить своего первоначального характера. Перед немецким эпосом стояла новая социальная действительность. Какие бы события далекого прошлого он ни изображал, он не мог не стать эпосом эпохи феодализма. Поэмы приобрели более монументальный, более «литературный», подчас даже более изысканный характер. Не прошли для них бесследно успехи куртуазной поэзии. Вероятно, и некоторые шпильманы были непосредственно связаны с тем или иным феодальным двором. Картины придворного рыцарского быта появлялись в поэмах, посвященных событиям дофеодальной эпохи [1, с. 100].

ЛИТЕРАТУРА

1. История немецкой литературы в пяти томах / В.Г. Шатков; под общ. ред. Н.И. Балашова [и др.]. – М.: Акад. наук СССР, 1962–1976. – Т. 1: IX–XVII вв. – 470 с.
2. Корсунский, А.Р. Упадок и гибель Западной Римской империи, и возникновение германских королевств (до середины VI в.) / А.Р. Корсунский, Р. Гюнтер. – М.: МГУ, 1984. – 256 с.
3. Песнь о Нибелунгах с введением и примечаниями / Пер. М.И. Кудряшова. – СПб.: Типография Лебедева Н.А., 1889. – 440 с.
4. Старшая Эдда. Древнеисландские песни о богах и героях / Пер. А.И. Корсуна; отв. ред. В.М. Жирмунский. – СПб.: Наука, 2005. – 259 с.
5. Хойслер, А. Германский героический эпос и сказание о нибелунгах. / А. Хойслер; пер. с нем. – М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – 446 с.
6. Хрестоматия по зарубежной литературе средних веков / Н.И. Муравьева. – М.: Учпедгиз, 1953. – 704 с.
7. de Boor, H. Das Nibelungenlied. Zweitsprachige Ausgabe / H. de Boor. – Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1959. – 700 S.
8. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://philos.omsk.edu/bred/nauka/fv01.htm/>. – Дата доступа: 15.03.2008.
9. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.ruthenia.ru/folklore/neckludov18.htm. – Дата доступа: 23.03.2008.

А.А. Смутькевич (Полоцк, ПГУ)

ВИДЫ ЗАИМСТВОВАНИЙ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ СБОРНИКАХ (НА МАТЕРИАЛЕ «СЕМИДЕСЯТИ РАССКАЗОВ ПОПУГАЯ», «ДЕКАМЕРОНА» И «КЕНТЕРБЕРИЙСКИХ РАССКАЗОВ»)

Сюжеты, которые «путешествуют» из литературы одной страны в литературу другой, называются бродячими сюжетами. Схожесть мотивов и сюжетов в различных литературах была настолько очевидна для литературоведов, что впоследствии сложилась миграционная теория. Широкое признание она получила во второй половине XIX века. Данная теория объясняет сходство мотивов в различных литературах заимствованием, перемещением произведений либо их отдельных частей из страны в страну [1]. Как пишет И.К. Горский в статье «Наследие А.Н. Веселовского и сравнительное изучение славянских литератур», «окончательное оформление этой теории связывается с именем Теодора Бенфея, который доказывал, что сходство произведений может объясняться не только их происхождением от общего предка, как думали мифологи, но и миграцией, странствованием их из края в край в процессе исторического общения народов» [2, с. 224]. Последователем Т. Бенфея в России стал В. Стасов. Они оба пытались выделить основной критерий заимствования сюжетов и мотивов. Они определяли воспринимающую литературу и литературу-источник, исходя из временной последовательности возникновения сравниваемых произведений.

Теодор Бенфей сформулировал свой вывод об индийских источниках литературных сюжетов лишь относительно сказочных сюжетов. В теории Т. Бенфея выделяют следующие недостатки: игнорирование национальных и социальных факторов развития фольклора и литературы, оперирование сюжетными схемами, а не конкретными текстами [3, стб. 549]. Идеи Т. Бенфея развил Ф.И. Буслаев, проследившая в своей работе «Перехожие повести» [4] путь нескольких конкретных сюжетов «Панчатантры». Принцип, на который опирались вышеуказанные исследователи «бродячих» сюжетов, состоит в прослеживании сходства в последовательности повествования в рассказах из сборников в различных литературах.

В России сравнительным литературоведением занимались также Александр Николаевич Веселовский и Алексей Николаевич Веселовский. Александр Николаевич Веселовский, по словам И.К. Горского, видел недостатки метода Т. Бенфея и предложил свой: взяв за основу мотив «как простейшую единицу образности от сюжета как более сложного образования, состоящего из нескольких или многих мотивов», степень заимствования в произведениях следует определять порядком сочетания повторяющихся мотивов с учетом того, что «историческое общение этих народов не подлежит сомнению» [2, с. 227]. В своей работе «Западное влияние в новой русской литературе» Алексей Николаевич Веселовский, рассматривая мотивы народных сказок, говорит, что в них «скрыто много мотивов западноевропейского происхождения, зашедших въ позднейшее время, но слитых съ туземными сказками и переработанныхъ. Это – не вариации странствующих сказаний, а прямые отголоски чего-то прочитанного, полюбоившагося и усвоенного» [5, с. 13]. То есть процесс заимствования является, по мнению А.Н. Веселовского, бессознательным, о нем писатель может и не знать. Либо автор сознательно обращает внимание в своем произведении на то, чем интересовались другие творцы. На примере анализа творчества А.С. Пушкина в его связях с европейской литературой Алексей Николаевич выделил те аспекты творчества русского поэта, на которых лежит очевидный след западного влияния: европейское творчество «указало ему достойные его цели, пробудило и поддержало серьезный взгляд на назначение поэзии... Онъ вступилъ на петь народности, поддержанный итальянскими воспоминаниями, Шекспиромъ, Скоттомъ и новыми французскими поэтами. Онъ создалъ новую драму, вытеснившую классический стиль трагедіи... ввелъ в свои поэмы непосредственную русскую действительность, освещенную то юморомъ, то сатирическим негодованиемъ, опираясь на Байрона» и так далее. [5, с. 186]. Таким образом, исследователь говорит о следующих видах заимствования: заимствование мотивов, образов персонажей, средств и форм повествования.

Важным вопросом является толкование «новой жизни» того или иного мотива в других литературах. Для решения такого вопроса методы миграционной теории, возможно, не полностью подходят. Например, И.Е. Журавская в статье «Мировые образы в украинской советской литературе (в контексте других славянских литератур)» указывает на ограниченность данной теории, так как «представители теории миграций – в силу ограниченности самого метода – рассматривали вопрос о существовании того или другого мотива в национальной литературе как результат влияния и заимствования. А между тем проблема интерпретации мировых образов и мотивов в национальной литературе – это прежде всего вопрос о причинах восприятия того или иного образа, о его новой жизни, о его идейно-эстетической функции» [2, с. 450 – 451]. Здесь также поднимается вопрос о степени осознанности заимствования.

Одной из вышеуказанных причин может служить теория о самостоятельном возникновении сходных сюжетов в литературах разных стран. Как пишет И.К. Горский, его выдвигали Л. Морган, Э. Тэйлор, А. Лэнг, с ними соглашался и Александр Николаевич Веселовский: «Согласно теории самозарождения, сходство мифов, сказок и т.д. следовало объяснять отражением аналогичных бытовых условий, которым соответствовала сходная психология народов, проходивших через одни и те же, общие для всех стадии исторического развития» [2, с. 226].

Вопросу сравнительного метода в литературоведении было посвящено множество работ исследователей, которые занимались дальнейшей разработкой теории заимствования. Так, например, А.Р. Волков в статье «К теории традиционных сюжетов», развивая теорию Александра Николаевича Веселовского, характеризует процесс заимствования как «творческий процесс, открывающий перед заимствующим автором разнообразнейшие возможности. В каждом конкретном случае факт заимствования обусловлен идейно-целевой установкой, творческим методом, художественными принципами писателя, жанром, а также (что имеет далеко не последнее значение) характером писательского дарования, в частности способностью к художественному вымыслу, выдумке» [2, с. 306]. А.Р. Волков соглашается с Александром Николаевичем Веселовским в том, что «используя чужие сюжеты, образы, темы, художественные средства и т.д., писатель на этом материале создает произведение, отвечающее на жгучие вопросы, выдвинутые конкретно-исторической социальной и национальной действительностью, и отражающее самобытность писателя» [2, с. 306]. Однако, вопрос, где проводится грань между воспринятым из другой литературы и самостоятельно возникшим сюжетом, остается открытым. Возможно, данную дилемму удастся решить с помощью разграничения типов заимствованных структур.

А.Р. Волков выделяет несколько разновидностей заимствования в зависимости от схожего элемента. Первый вид – «полное» заимствование, при котором «сохраняется сюжетный каркас, все или большая

часть персонажей, время, место, обстоятельства действия» [2, с. 306]. По словам А.Р. Волкова, такой вид не является повторением, но помогает проявить творчество «воспринимающего» автора, так как последний усложняет и развивает проблематику выбранного сюжета.

Одной из разновидностей в рамках первого вида является заимствование с изменением жанра. Оно «бывает связано с изменением идейного содержания, что вызывает изменение различных структурных компонентов: введение или исчезновение новых персонажей, мотивов, ситуаций» [2, с. 307]. Характерной чертой первого вида является «осовременивание» сюжета. Последнее может быть внутренним, «при котором не изменяются время и место действия», и внешним, то есть «внесением современного элемента в произведение, время действия которого не изменено по сравнению с протосюжетом» [2, с. 307]. Второй вид заимствования – заимствование отдельного мотива. Сюда же относится и «сплетение новых сюжетов из ранее меж собою не объединяемых традиционных мотивов, по-новому осмысленных» [2, с. 309]. Третий вид заимствования – использование образа-персонажа. И четвертый вид – заимствование образов-предметов и образов тропов. Наиболее «бродячими» являются сказочные сюжеты, которые в средние века входили в состав новеллистических сборников, обрамленная форма которых была наиболее удобной. Какие типы заимствований использовались авторами одних из самых популярных повествовательных сборников? Что следует принимать за основу утверждения о заимствовании сюжета либо о его самозарождении? На данные вопросы мы попытаемся ответить далее.

Мы выбрали для анализа указанные в названии статьи новеллистические сборники индийской, итальянской и английской литератур. Во-первых, они наиболее близки друг к другу по времени написания («Семьдесят рассказов попугая» – XIII век [6], «Декамерон» [7] и «Кентерберийские рассказы» [8] – XIV век). Во-вторых, дидактическое наполнение в них ослаблено по сравнению с «Махабхаратой», «Панчатантрой», «Наставлениями клирикам» и многими другими; в «Декамероне» и «Кентерберийских рассказах» это происходит в силу того, что Боккаччо и Чосер переступали уже порог средневековья, «Семьдесят рассказов попугая» являются более поздним обрамленным сборником санскритской литературы, и менее дидактическим по сравнению с более древними [9, стб. 371]. В-третьих, есть вероятность того, что европейские авторы знали некоторые сюжеты и мотивы индийской повествовательной литературы, которые вобрали в себя «Семьдесят рассказов попугая». Так как имеются сведения о том, что наиболее популярные индийские сборники рассказов переводились на романские языки. П.А. Гринцер в статье об обрамленной повести пишет: «С помощью переводов с индийских языков и компиляции из местных и иноземных фольклорных источников возникают произведения обрамленной повести на персидском, арабском, монгольском, еврейском, греческом, тюркском, славянском и романских языках – «Калила и Димна», «Книга Синдбада», «Тысяча и одна ночь», «Книга попугая», «Волшебный мертвец» и другие» [9, стб. 371].

Имело ли место историческое общение между индийским сборником и европейскими? Возможно, сюжеты из «Семидесяти рассказов попугая» не были знакомы европейским авторам непосредственно, они узнавали их через средневековые сборники «Махабхарата» и «Панчатантра». Начав с четвертого вида заимствования классификации А.Р. Волкова, мы можем отметить, что и у Боккаччо и у Чосера встречается схожий образ-предмет волшебного дерева из «70 рассказов попугая». Если в индийской книге это неопределенное дерево (рассказ 28), то в «Декамероне» в новелле 7.9 говорится о «колдовском» грушевом дереве. Чосер в рассказе купца также упоминает грушевое дерево, которое является лечебным средством от слепоты. Однако, цель использования данного предмета у трех авторов различная. Если в индийском рассказе дерево играет ключевую роль лишь в отгадке на заданный попугаем ребус, то Боккаччо фокусирует на нем большее внимание, превращает его в средство борьбы женщины с ревностью мужа. Чосер перемещает фокус с активности дерева на активность человека. У Боккаччо груша волшебная сама по себе, Лидия, изменив мужу, оправдывается тем, что дерево мешает видеть действительно происходящее. У Чосера Мая изменяет мужу на дереве, говоря, что именно так она может помочь ему прозреть.

Что касается заимствования отдельных образов-персонажей и мотивов в рассматриваемых произведениях, следует отметить, что европейские авторы используют образы таких типичных персонажей средневековой литературы, как хитрая жена, глупый муж, добывающийся желаемого любыми способами, в основном, смекалкой, монах. Различаются эти три произведения разным отношением к представителям церкви. Типично средневековое индийское произведение высмеивает монахов, их алчность и лицемерие. Высмеивая и осуждая некоторых его представителей, Боккаччо обращает внимание на эстетическую сторону. Монахи бичуются не за страсть к наслаждению, а за ханжество, обман, стремление к накопительству и грабежу. Задорные фавлю разоблачают монахов в их желании, подавляемом церковью, познать земную любовь, которая у Чосера, по мнению В.Г. Селюн «не что иное, как утверждение внутренней свободы человека и его выбора» [10, с. 32]. И Боккаччо, и Чосер выступают против такой «сублимации физического в духовное» [10, с. 32], оправдывая земные желания. В несколько ином ракурсе рассматривает отношение Боккаччо к духовенству Р.И. Хлодовский, он утверждает, что для него «монах – это

прежде всего человек «старого мира», воплощение «глупости» отживающей средневековой идеологии. Для автора «Декамерона» «монахи, очень глупые в большинстве случаев, – люди странных нравов и привычек, воображающие себя и выше других и более сведущими во всяком деле, тогда как они много их ниже и, не умея по низменности духа пробиваться, как другие люди, стремятся, подобно свиньям, туда, где могут чем-нибудь прокормиться». Однако, в «Декамероне» встречаются и умные монахи. В этом одно из проявлений гуманизма Боккаччо, его интереса к реальному человеку, который и определяет в «Декамероне» все новое, начиная от композиции и кончая методом изображения действительности» [11, с. 99 – 100].

В соответствии со схожими персонажами можно выделить и мотивы, характерные средневековым произведениям. Это ловкость и смекалка простых людей, которая помогает им вершить правосудие над богатыми и власть имущими. Однако, в индийских «70 рассказах попугая», как и в «Панчатантре» «о каком бы герое ни шла речь, степень сочувствия к нему и меру его успеха определяют... не его социальное положение, а присущие ему ловкость, решительность, смелость, ум» [12, с. 41]. Это и мотив находчивости неверной жены в ее оправдании перед ревнивым мужем.

При сравнении трех произведений мы нашли одно сюжетное совпадение во всех трех (рассказы 34, 35 и 38 из «Семидесяти рассказов попугая»; первая и вторая новеллы восьмого дня из «Декамерона»; рассказ скипера из «Кентерберийских рассказов»). Наиболее популярным у трех авторов является рассказ о том, как монах/ купец обманывает соблазненную им женщину, сначала расплатившись с ней, а потом потребовав свой подарок-плату назад. Можно ли утверждать, что данный сюжет авторы заимствовали друг у друга? То, что Дж. Чосер знал индийские повествовательные сборники и читал «Декамерон», можно утверждать лишь на 50%. Однако, возможность все же не исключена. В соответствии с принципом временной последовательности такая возможность еще более усиливается. Интересен и тот факт, что количество рассказов уменьшается в соответствии с временным соотношением. Однако, мы еще не можем судить о том, каким является данный сюжет в европейских произведениях – заимствованным либо же самозародившимся. Теперь нам потребуется более близкое изучение данного материала.

В тридцать четвертом рассказе попугая действующий персонаж – брахман Шамбху просит красивую девушку сойтись с ним, за это предлагает ей одежду, а потом требует ее вернуть. То, как разворачивается действие далее, подается читателю как отгадка на вопрос-ребус. Брахман ловко обманывает жителей деревни, которые встают на его сторону и возвращают ему одежду. Девушка же вынуждена молчать, так как боится огласки. Однако, почему автор создает такую ситуацию, в которой девушка не руководствуется законами логики и идет на то, что для нее может обернуться позором, только лишь, чтобы взять одежду брахмана? Такой образ доверчивой женщины не соответствует литературному образу средневековой женщины – хитрой и пронырливой. Ситуация такова, что когда женщина сталкивается со священником, ее ловкость и плутовство не идут ни в какое сравнение с его обманом. Так и в анализируемом рассказе внимание автора обращено на изображение плута брахмана и еще одного способа хитроумного ответа в мире, где ценится не добропорядочность, а мастерство мошенничать. К тому же, такая форма вопрос-ответ является способом упражнений для ума.

В тридцать пятом рассказе попугая главный герой – купец, умеющий «обделявать» свои дела. Он обманывает жену лавочника, расплатившись с ней перстнем. Здесь в обман вовлекается и муж этой женщины, который и приказывает жене вернуть перстень. Его жене в этом рассказе уже дана характеристика легкомысленной женщины, что объясняет читателю ее поведение. Попугай приводит в пример данный рассказ и сопровождает его заключительными словами: «Так что если у тебя, Прабхавати, столько ума, то иди. Иначе не ходи» [6, с. 51]. Через два рассказа попугай повторяет сюжет о брахмане, который делает любовное предложение жене купца, в доме которого он останавливается. Интересным является то, что здесь женщина охарактеризована как «жена, которая увлекалась мужчинами» [6, с. 53]. Это дает читателю понять, что она, безусловно, согласится на предложение, сделанное брахманом. Однако никак мы не можем предположить, что она глупа и не сумела бы отстоять свое право. Но в итоге побеждает брахман, жалуюсь ее мужу на выдуманный проступок жены, пользуется его гостеприимством без зазрения совести. Муж называет свою жену сумасбродной, а брахман добивается, чего хотел.

Таким образом, в трех рассказах индийского происхождения само повествование является раскрытием вступительного поучения попугая, который звучит как интригующий вызов: «... для тех, кто хочет добиться желаемого, не бывает препятствий. Иди, если умеешь поступать так, как поступил брахман Приямвада» [6, с. 53]. Однако, ни поставленная цель рассказа, ни его содержание не соответствуют морали, наставлению, которое должен преследовать попугай. Казалось бы, для того, чтобы удержать молодую жену, разлученную с мужем, от измены, мудрой птице следовало вести себя осмотрительнее и не допускать подобных «повестушек». Но попугай достигает своей цели – удержать даму дома, заинтересовав ее рассказом, в котором обманщик побеждает наивность. Какова же тогда цель автора «Семидесяти рассказов попугая»? Повествование ради повествования. Такую цель преследовали уже и рассказы «Тысячи и одной ночи», например. Однако, нельзя отрицать присутствие в рассматриваемом индийском

сборнике и дидактического. Оно не настолько выступает из повествования, его нужно искать: в стихотворных вставках, взятых, очевидно, из более древних сборников рассказов; в соответствии содержания рассказов, их морали и общей цели произведения; в связи и чередовании отдельных рассказов. Насколько мы можем судить по проанализированным рассказам, противоречащим поставленной рассказчиком цели, автор сатирически отражает жизнь средневекового индийского общества, рисуя типичного его представителя – священника-плута. Таким образом, «Семьдесят рассказов попугая» – это не столько развлекательная книга, сколько книга, ищущая подготовленного и образованного читателя.

Обратимся к итальянскому «Декамерону», автор которого Дж. Боккаччо очертил основные структурные и жанровые принципы новеллистических сборников. Несомненно, форма произведения была подсказана Дж. Боккаччо более ранними образцами жанра обрамленной повести как в восточной, так и в европейской литературе. Вполне возможно, что европейские авторы использовали восточные сюжеты. Имеются и отличия. В «Декамероне» рассказчики четко очерчивают цель своего рассказа. Восьмой день общество «Декамерона» посвящает тому, «какие шутки ежедневно вытворяют женщина с мужчиной, мужчина с женщиной и мужчина с мужчиной» [7, с. 365]. Читатель предупрежден о том, что рассказы будут посвящены хитроумным уловкам и шуткам. Именно в рамках данного дня мы и «слышим» истории с сюжетом о священнике и солдате, которые обманывают замужнюю даму, получают от нее то, чего добивались, не оставив своей платы. Такими являются новеллы, открывающие день восьмой.

В новелле 8.1 Нейфила отчетливо говорит о своей цели: «одобрить мужчину, осудить женщину» [7, с. 366]. То, о чем она будет говорить, можно назвать «заслуженным возмездием, ибо женщине надлежит быть особенно целомудренной...» [7, с. 366]. Мораль рассказа налицо. Однако гуманистические взгляды автора проникают через дальнейшие слова рассказчицы: «Но мы, женщины, народ слабый, блюсти себя так, как это от нас требуется, мы не можем; со всем тем я утверждаю, что женщина, которая дает увлечь себя ради денег, заслуживает сожжения на костре, а та женщина, которую вводит в грех любовь, коей всемогущество нам хорошо известно, в глазах не слишком строгого судьи заслуживает снисхождения...» [7, с. 366]. Итак, место и время действия осовременивается автором. Действие переносится в Милан с временным отнесением в «некогда». Главный герой – немецкий солдат Вольфард, «человек храбрый, в отличие от большинства немцев верой и правдой служивший тем, кто его нанимал» [7, с. 367]. И совершенно естественно Вольфард влюбляется в замужнюю даму, к тому же жену его друга, и умоляет ответить на его любовь за любую цену. После долгих уговоров дама соглашается ответить на его любовь за двести золотых флоринов. Корыстолюбие дамы превратило страсть солдата в ненависть. Он одалживает деньги у ее мужа, получает, что хотел, и говорит купцу, что долг отдал жене в присутствии свидетеля. Одураченный купец и его жена, пострадавшая вдвойне. Мораль рассказчица выводит следующую: «Так хитроумный любовник бесплатно попользовался своею возлюбленной» [7, с. 368]. Автор «Декамерона» пользуется мотивом индийского рассказа – хитрость побеждает. Однако, она побеждает низость человека, наказывать стремление к наживе, но не выступает в качестве средства получить желаемое, как это делали индийские герои. Главное действующее лицо новеллы 8.1 – солдат, получает более полное описание, а тем самым и мотивировку своих действий. К шутке-расплате добавляется, по сравнению с индийским сюжетом, юмористический эффект, который основывается на том, что обманутая женщина отдает «заработанные» деньги своему мужу. Новым элементом также является и свидетель, при котором отдается плата даме. Свидетеля не было в индийских рассказах, муж верил обманщику, который был уверен в том, что его мошенничество подействует. Мы сомневаемся в благих намерениях Вольфарда наказать эту «дрянную бабенку», так как он пользовался ее услугами не один раз. Гуманистическое общество «Декамерона» одобряет поступок солдата.

Следующая новелла 8.2 рассказывает нам о том, что «священникам нельзя доверять всегда и во всем» [7, с. 368]. Цель второго рассказчика восьмого дня – изобличить тех, кто «на каждом шагу оскорбляют нас, зная заведомо, что мы не можем им отплатить» [7, с. 368]. Иллюстрируется это рассказом о деревенском священнике и его обмане. Сюжет переносится в современный Дж. Боккаччо мир, образ монаха раскрыт типически, как этого требует жанр новеллы. Но этот образ изображен более полно, чем образ брахмана. Священник описан как скупой, настойчивый и хитрый. Даны читателю и причины его поступка. Священник привык получать желаемое, на что у него нет денег. Поэтому он и решает воспользоваться доверчивостью крестьянки, дает ей в залог свою накидку, а потом забирает ее в присутствии ее же мужа. Муж выступает против своей жены, он ругает ее, говоря, что ни в чем нельзя отказывать священнику. Интересным является сочетание высокого и низкого стилей в рассказе. Первый звучит из уст рассказчика, характеризую религиозных людей. Низкий стиль, в противовес возвышенному, использует в своей речи священник. Такой контраст оправдывает рассказчика и вызывает пренебрежительное отношение к герою.

Как мы видим, в «Декамероне» нет полного заимствования сюжета. Протосюжет повторяется, основа образа плута остается такой же, изменяется жанр. Теперь это уже литературно упорядоченный жанр новеллы. Такое жанровое превращение позволяет автору привлечь наше внимание к тому, что он хотел

показать. В индийском сборнике брахман / купец не знакомы с людьми, которых они обманывают, в итальянском монах / солдат хорошо знакомы. А их желание объясняется не простым природным влечением, а всепоглощающей любовью. Примечательно и то, что священник противопоставляется не только хитрой по природе женщине, он обманывает всех. Не лишены новеллы и средневековых элементов (неуважительное отношение к женщине, осмеяние пороков монаха), которые могут указывать на схожие элементы индийских историй.

Первым образцом жанра обрамленной повести в Англии стали «Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера. Чосер, как хорошо образованный для своего времени человек, мог знать о культурном наследии Востока. В рассказе шкипера речь идет о французском монахе, брате Жане. Он хорошо знаком с купцом и его женой. Чосер разворачивает описание монаха, вместе с тем, не выходя за рамки новеллы. Брат Джон щедрый, внимательный, самый осторожный и хитрый среди других монахов, не лишен человеческого любопытства и чувств. Услышав о проблемах жены своего кузена, он спешит помочь, ссудив даме взятые им в долг у ее мужа деньги. За это женщина, которая была «ученой многих дам», расплатилась своей лаской [8, с. 199]. Муж требует у жены отдать ему деньги, которые ей дал брат Джон, и она говорит, что расплатится с мужем другой монетой. Таким образом, в рассказе Чосер обращает наше внимание не только на ловкость монаха, но и на хитрость женщины. История заканчивается тем, как ловко смогла жена отговориться от возврата денег мужу.

Подводя итоги, следует сказать, что при прослеживании сюжетов, мотивов и образов в трех разных произведениях, мы не можем быть полностью уверены, что данные части были заимствованы одним автором у другого. Если следовать классификации А.Р. Волкова, мы не наблюдаем «полного» заимствования сюжета. Если основная сюжетная линия и остается без изменений, то трансформируются образы персонажей, мотивы, жанр. В целом, рассказ приобретает новое наполнение. Отдельные элементы рассказов относят их к разным эпохам. Обигрываются новые значения традиционных сюжетов. Единой остается лишь общая форма всего произведения – обрамленная повесть. Таким образом, можно выделить еще один вид заимствования – жанр. При таком заимствовании меняется сюжетная линия обрамления, возникают новое видение персонажей и целей повествования, но принцип построения остается тот же. Однако он может усложняться оригинальным сюжетом, который, по мнению автора, поможет раскрыть его идеи. Заимствование жанра обрамленной повести следует объяснять его популярностью с самого его зарождения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большой Российский энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.longsoft.ru/html/19/m/migracionna8_teor8.htm. – Дата доступа: 18.03.2008.
2. Сравнительное изучение славянских литератур. Материалы конференции 18–20 мая 1971 года. – М.: Наука, 1973. – 512 с.
3. Померанцева, Э.В. Бенфей, Теодор / Э.В. Померанцева // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. В 9 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1962–1978. – Т. 1: Аарне – Гаврилов. – 1962. – 1088 стб.
4. Буслаев, Ф.И. Перехожие повести. Сайт кафедры литературы Тольяттинского государственного университета [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kaflit.tltsu.ru/hrestom/stat22.html>. – Дата доступа: 20.03.2008.
5. Веселовский, Алексей. Западное влияние в новой русской литературе / А. Веселовский; четвертое дополненное издание. – М.: Типо-литография Т-ва И.Н. Кушнерев и К^о, 1910. – 267 с.
6. Индийский «Декамерон»: Семьдесят рассказов попугая. Пер. с санскр. М.А. Ширяева. Дандин. Приключения десяти принцев. Пер. с санскр. акад. Ф.И. Щербатского. – М.: Наука; Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – 223 с.
7. Боккаччо, Дж. Декамерон / Дж. Боккаччо; пер. с ит. Н. Любимова. – М.: Худож. лит., 1970. – 703 с.
8. Чосер, Дж. Кентерберийские рассказы / Дж. Чосер; пер. с англ. И. Кашкина и О. Румера; вступ. ст. и прим. И. Кашкина. – М.: Правда, 1988 – 560 с.
9. Гринцер, П.А. Обрамленная повесть / П.А. Гринцер // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. В 9 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1962–1978. – Т. 5: Мурари – Припев. – М.: Сов. энцикл., 1968. – 976 стб.
10. Селюн, В.Г. Концепция «нового человека» в гамме жанрового разнообразия «Кентерберийских рассказов» Д. Чосера / В.Г. Селюн // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе (проблемы теоретической и исторической поэтики): материалы международной научной конференции. В 2 частях. Ч. 2. – Гродно: ГрГУ, 1998. – С. 29–35.
11. Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы / под ред. Н.И. Балашова, Ю.Б. Виппера. – М.: Наука, 1967. – 515 с.
12. История всемирной литературы. В 9 т. – М.: Наука, 1983–1994. – Т. 2. – 1984. – 672 с.

О.М. Мартынова (Могилев, МГУ им. А. Кулешова)

ТРАДИЦИИ НЕМЕЦКОЙ НАРОДНОЙ ДРАМЫ И КОМЕДИЯ АНДЖЕЛО БЕОЛЬКО «ПАСТОРАЛЬ»

В европейском литературоведении прочно утвердилось мнение о том, что немецкая драматургия испытывала значительное влияние соседних стран – Франции, Англии, и, в особенности, Италии. Вопрос о влиянии итальянского театра на развитие немецкой драматургии, в основном, комедии, неоднократно затрагивался зарубежными литературоведами. Этой проблеме были посвящены работы Иоганнеса Яноты (Johannes Janota) [1], Марио Аполлонио (Mario Apollonio) [2], Райнера Гесса (Reiner Hess) [3], Экехарда Симона (Eckehard Simon) [4] и других ученых. Известный немецкий литературовед Карл Холль (Karl Holl) [5] утверждал, что среди имен знаменитых комедиографов – афинянина Аристофана, римлян Плавта и Теренция, англичанина Шекспира, француза Мольера, датчанина Хольберга, – внесших значительный вклад в историю жанра, нет ни одного немецкого автора. Такого же мнения придерживался и исследователь традиций немецкого национального театра Экхард Католи (Eckehard Catholy), который заявлял, что немецкая комедия своими истоками должна считать произведения Теренция [6, S. 16].

Вместе с тем, приведенные высказывания о происхождении и развитии жанра комедии в Германии и о тотальном влиянии на нее иностранного театра не совсем справедливы. Тщательное рассмотрение разновидностей немецких комедийных жанров – люстшпилей (das Lustspiel), фастнахтшпилей (das Fastnachtsspiel) – дает возможность убедиться в том, что немецкая смеховая культура имела свои, уходящие в глубины национальной почвы корни, и, несомненно, громкие имена. Кроме того, сценические традиции таких стран западной Европы как Италия, Франция и Англия, существенно отличаясь от немецкой национальной драматургии, обладали многими родственными чертами, что объясняется не только посторонним влиянием, но и сходными условиями возникновения.

Например, такой разновидности комедии как фастнахтшпиль, характерной для Германии, аналогичны сугубо «итальянские» виды комедийного искусства – «farsa» и «comedia», – долгое время исполнявшиеся в канун Великого поста, и первоначально связанные с другими народными итальянскими календарными торжествами. Вместе с тем, в структуре «farsa» и «comedia» – имеются существенные отличия от фастнахтшпиля. К итальянским народным драматургическим жанрам карнавального плана можно причислить сельскую комедию – «comedia vilanesca», отражавшую разнообразные стороны крестьянской жизни. Ее аналоги имелись и в Германии – так называемые «Bauegenspiel», которые, собственно, и являлись прообразом фастнахтшпилей.

Толчком к распространению жанра комедии, вышедшего из недр духовной драмы, в странах западной Европы послужили светские спектакли, которые приурочивались ко времени проведения карнавалов или иных городских праздников. Основная часть этих торжеств составляла пьесы, постепенно вошедшие в общее календарное литургическое действо, а затем и в карнавальное театрализованное представление. В Италии более тесная связь карнавала и комедии началась примерно с середины XV столетия, а к XVI веку наличие веселых интермедий в рамках карнавала являлось обязательным элементом.

М.М. Бахтин отмечал, что «...празднества карнавального типа и связанные с ними смеховые действия занимали в жизни средневекового человека огромное место» и были неотделимы друг от друга [7, с. 7]. Праздничные постановки, важной составной частью которых были интермедии комедийного плана, получили в Италии поддержку государства: правительством делалось все, чтобы направить развитие народного театра в карнавальное русло. Так, в 1417 году, кардинал Оддо Колонна был избран римским папой (Мартин V). На восьмом году своего пребывания у власти он издал указ, по которому жителям Италии предписывалось праздновать римский карнавал в течение нескольких недель. На это время рекомендовалось ношение масок, шутки, розыгрыши, смех, постановка веселых интермедий, так, чтобы народ называл радующегося жизни первосвященника «il pira Carnevale». Эти жизнеутверждающие установки и новации продолжили и последователи Мартина V.

В отличие от итальянского костюмированного народного гулянья немецкая евангелическая масленица ни при каких обстоятельствах не принимала раскованной формы народных развлечений, а разгульные празднества и фривольные сценки очень холодно воспринимались в Германии. На это обстоятельство обращал внимание российский ученый В.Ф. Колязин, говоря, что «немецкий карнавал – высокоупорядоченная и достаточно замкнутая структура, гораздо более близко стоящая к церковным канонам, чем карнавал итальянский или французский» [8, с. 89]. Исследователь отмечал, что обычай украшать на праздники дома и улицы гирляндами из цветов и листьев пришел в Германию от римских времен, «но корни дерзкого, опьяняющего рейнского карнавала гораздо глубже – в языческих обычаях <...> германских племен, населявших эту землю с конца IV века» [8, с. 97 – 98]. На особое отношение соотечественников к веселью указывал и Гете, который в своем сочинении «Веймарский придворный театр» пришел к выводу о том, что серьезная природа немцев не позволяла им чрезмерно радоваться не только в театре,

но и в быту, а Ф. Шиллер жаловался, что «готов написать комедию и ввести комический характер», но «природа сдерживает его». Незадолго до этого, в 1790 году, в философском труде «Критика чистого разума» И. Кант также отмечал прохладное отношение соотечественников к комическому и подчеркивал незаинтересованность немцев пустым довольством.

Вместе с тем, утверждать, что немецкая нация была полностью индифферентна к развлечениям, не следует. Ярким проявлением бытования в Германии собственных традиций увеселений является история вольного города Нюрнберга, к 1430 году ставшего столицей фастнахтшпиля. Впрочем, фастнахтшпиль как разновидность жанра комедии был известен в Германии задолго до его появления в Нюрнберге: в 1360–1370 годах в областях Нижнего Рейна уже существовали аналогичные по форме и содержанию пьесы. К масленичным пьесам по праву можно отнести и веселые сценки, которые в начале XIV века исполнялись перед началом церковного поста труппами бродячих немецких комедиантов на постоянных дворах.

Примерно в то же время (1360–1370) в Италии гуманистом Пьетро Паоло Вергкрио из Болоньи была написана комедия «Павел», в которой давались реалистические описания студенческой жизни. Жанру комедии соответствовала и пьеса «Катиния» (1419), созданная итальянцем Зикко Полентоном. В ней четко просматривались стремление автора облагородить народные итальянские сюжеты применением латинского языка и опора на античные образцы. То есть, и фастнахтшпиль, и итальянская комедия возникли независимо друг от друга почти одновременно и в Италии, и в Германии, поэтому, очевидно, следует говорить не о влиянии, а о взаимовлиянии традиций немецкой и итальянской народной смеховой культуры. Тем более, и вне высокой гуманистической образовательной сферы, которая являлась прерогативой относительно небольшого круга людей – церковнослужителей и дипломатов, – между Германией и Италией в XV веке установился интенсивный культурный обмен, существовавший вплоть до первой половины XVI столетия. Так, в Венеции уже с 1424 года учили немецкий язык и, прежде всего, потому, что туда устремлялись германские паломники из Иерусалима, морем возвращавшиеся на родину. Кроме того, к началу XV века в Италии жило очень много немецких студентов (преимущественно в Падуе и Болонье).

Иностранцы, прибывавшие в Италию, традиционно посещали знаменитые итальянские театры, к тому же у гостеприимных хозяев существовал старинный обычай оказывать гостям честь, приглашая их на просмотр театральных постановок. Обмену сценическим опытом, идеями и текстами спектаклей во многом способствовали немецкие и итальянские негоцианты, владевшие иностранными языками. К началу XV столетия и в Германии, и в Италии имелись многочисленные бродячие труппы актеров, которые шли через Тироль по дороге, связывающей Нюрнберг и Аугсбург с Венецией, что и приводило к взаимовлиянию и переплетению двух видов театрального искусства – немецкого фастнахтшпиля и итальянской народной комедии. Именно этим обстоятельством объясняется тот факт, что фастнахтшпиль и итальянские комедии (в особенности комедия «дель арте») XV–XVI веков имели схожие черты.

Итальянский литературовед Франческо Дельбоно (F. Delbono) в работе «Немецкий фастнахтшпиль, "Карнавальная пьеса" у Алионе и "Крестьянская пьеса" у Руцанте» [9] аргументировано доказывал, что в связи с активным взаимообменом текстов между Тиролем и Нюрнбергом, происходило взаимопроникновение немецкой и итальянской сценических традиций. В качестве подтверждения своей точки зрения Ф. Дельбоно привел в вышеназванной статье двуязычный текст комедии «Пастораль», родившейся в Германии, но обработанный итальянским актером и драматургом из Падуи Анджело Беолько (Angelo Beolco), которая была популярна в начале XVI века и в Италии, и в Германии.

Как в Германии, так и в Италии основным объектом для насмешек являлись такие человеческие недостатки, как жадность и скупость, глупость и недалекость, ложь и хвастовство. Воплощением и носителями этих пороков на театральных подмостках являлись персонажи, за которыми традиция комедии «дель арте» впоследствии закрепила черты, характерные для представителей той или иной профессии. В комедиях, которые Беолько писал на родном ему падуанском диалекте, был создан образ любившегося народу героя – крестьянина Руцанте (Ruzante), имя которого Беолько взял в качестве своего сценического псевдонима. Шутник и балагур Руцанте стал одним из постоянных персонажей народного итальянского театра. С легкой руки Беолько возникла целая плеяда любимых народом и в Италии, и в Германии персонажей, схожих с Руцанте: жадный и предприимчивый негоциант Панталоне, глупый и болтливый доктор-чужестранец Грациано (Dottore Graziano), бахвал и трус капитан Спавенто (Capitano Spavento), знаменитые плуты Арлекин и Бригелла.

В пьесе Беолько имеются прямые указания на взаимодействие немецкого и итальянского текстов, однако, несмотря на сходство сюжета, в обоих вариантах «Пасторали» имеются некоторые отличия. Так, например, в немецкой версии масленичной пьесы одно из главных действующих лиц – алчный доктор – является выходцем из Италии. В итальянской трактовке врач родом из Германии или Бергамо, что было особенно комично для жителя Падуи, которого смешил своеобразный диалект соотечественника.

Незамысловатое, но веселое действие комедии «Пастораль» велось силами всего нескольких персонажей: слугой Арпино, жадным крестьянином Руцанте, корыстолюбивым врачом и его лакеем. Руцанте, характеризуя приезжего лекаря, мастера Франческо, называет его отличительные особенности, создавая своеобразную маску-персонаж:

*... с носом, в красной шапке
я не знаю, прибыл он из Бергамо или немец;
он – умелый человек: он вылечил свинью* [9, S. 34]

Нос, как характерная черта лекаря и показатель более высокого статуса в иерархии людей, имеющих отношение к медицине, снова возникает в эпизоде, где крестьянин Руцанте, дабы блеснуть своей «эрудицией», уточняет «специализацию» целителя:

*Извините меня, мой господин:
Вы врач или аптекарь?* [9, S. 49]

В принципе, для малограмотного Руцанте эти профессии мало чем отличались друг от друга, но дипломированный медик, при котором имелись «авторитетнейшие» свидетельства уровня его мастерства и принадлежности к высокому классу врачей (внушительных размеров нос, красного цвета камзол), оскорблен, и поэтому надменно заявляет:

*Ты когда-нибудь видел кого-либо в такой одежде
и с таким большим носом?
Не найти подобного мне в этой науке (медицине. – О. М.)
Говори мне, пожалуйста, «превосходительство»* [9, S. 49].

Комичны и «авторитетные» комментарии, которыми доктор сопровождает демонстрацию чудесных снадобий, используемых для лечения пациента:

*Этот корень позволяет лошади прыгать,
даже если она лежала уже три дня мертвой и безжизненной.
Видишь, он чист, как кристалл* [9, S. 47].

Упоминание о лошадях, которые воскресают, благодаря волшебным свойствам чудесной мази и замечание Руцанте о том, что доктор вылечил свинью, дает все основания полагать, что «специализация» врача, скорее всего, – ветеринар, обстоятельство, придававшее дополнительный комизм ситуации.

Еще одна черта, которая роднит и итальянского и немецкого лекаря – слабое владение языком страны пребывания, в результате чего доктор постоянно неправильно понимает пациентов, и также безнадежно не понимается ими, что позволяло актерам выстраивать бесконечную вереницу комических сцен. Так, в фастнахтшпиеле Беолько «Пастораль» к иностранцу-врачу прибегает крестьянин Арпино, друг которого, обворованный недобросовестным компаньоном, потерял сознание, узнав о том, что разорен:

Арпино. Там, по ту сторону скалы, /лежит мой приятель, /который потерял сознание.

Врач. Он, наверное, страдает /от какой-нибудь большой страсти?

Арпино. Он лежит... на земле как мертвый /я прошу вас ему помочь.

Врач. Действительно, /он в большом заблуждении находится: /от любовной тоски хочет умереть [9, S. 39].

Комизм этого эпизода строится на нераспознавании иноземным доктором вариантов многозначного немецкого слова Sinn – чувство, сознание (лишиться чувств, потерять сознание) и Sinn – смысл, рассудок (лишиться рассудка, сойти с ума).

Фигура лекаря и в Италии, и в Германии наделялась такой чертой, как алчность. Доктора интересовал, прежде всего, гонорар. Поэтому в немецкой версии пьесы «Руцанте» на сообщение слуги Бертуоло о том, что кто-то стучит у двери и требует экстренной медицинской помощи, доктор, прежде всего, справлялся о том, какое подношение принес посетитель:

Бертуоло. Мой господин, здесь один пастух, /Который хочет говорить с вами.

Врач. Что он принес? Он пришел с пустыми руками?

Бертуоло. О Боже! Я не знаю!

Врач. Он коленями стучал / Или руками? [9, S. 37].

В этой сцене автор обыгрывал известный анекдот о корыстолюбивом чиновнике или скупом хозяине, который ожидал от гостей богатых даров. То, что пришедший барабанил в дверь ногами, означало, что его руки заняты подарками. Если же в дверь стучали кулаком, это свидетельствовало о том, что гость явился без подношения.

Лекарь пересыпал свою речь непонятными для окружающих псевдолатинскими терминами, для укрепления собственного врачебного авторитета упоминал имена древних целителей – Авиценны и Аристотеля, а также призывал античных богов: Пана и Юпитера. В результате от «помощи» доктора больному становилось еще хуже. Рецепты и советы, которые врач предлагал для лечения, также были призваны вызывать смех: припарки из конского навоза, избивание больного как лучшее снадобье от всех болезней – обычный комический арсенал врача и немецкого фастнахтшпиля, и итальянской комедии.

Вместе с тем, несмотря на схожесть сюжетов, итальянские постановки были более объемными, чем немецкие комедии. На итальянской почве фаствнахтшпили существенно перерабатывались, в них вводились новые действующие лица – известные и любимые публикой герои, – а, значит, рождался и новый текст. Длинные монологи персонажей немецких масленичных пьес реконструировались, превращаясь в веселые и занимательные диалоги. Немецкий исследователь Э. Католи отмечал, что в результате этих изменений «...драматическое действие на итальянской почве становилось увлекательным зрелищем, поступки героев хорошо мотивированными, а сама пьеса была безукоризненно совершенной» [6, S. 295]. Именно поэтому типичное немецкое масленичное представление в Болонье оказывалось на более высоком художественном уровне, чем в Нюрнберге.

ЛИТЕРАТУРА

1. Janota, J. Mittelalterlich-frühneuzeitliche Spiele und Dramen. In: Handbuch des deutschen Dramas / J. Janota. – Düsseldorf: Hrsg. von Walter Hinck, 1980. – 267 s.
2. Apollonio, M. Storia del teatro italiano. Vol. II. Il teatro del Rinascimento: Commedia, Tragedia, Melodramma / M. Apollonio. – Bologna, 1960. – 119 p.
3. Hess, R. Das profane Drama der Romania / R. Hess // Europäisches Spätmittelalter. – Wiesbaden: Hrsg. von Willi Erzgräber, 1978. – 215 s.
4. Simon, E. Weltliche Schauspiele vor dem Nürnberger Fastnachtspiel / E. Simon. – Leipzig, 1992. – 176 S.
5. Holl, K. Geschichte des deutschen Lustspiels / K. Holl. – Leipzig: Verlagsbuchhandlung J.J. Weber, 1923. – 435 s.
6. Catholy, E. Das Fastnachtspiel des Spätmittelalters. Gestalt und Funktion / E. Catholy. – Tübingen, 1961. – 274 s.
7. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1965. – 528 с.
8. Колязин, В.Ф. От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной площадной сцены раннего и позднего средневековья / В.Ф. Колязин. – М.: Наука, 2002. – 204 с.
9. Delbono, F. Das deutsche Fastnachtspiel, das «Karnevalsspiel» bei Alione und das «Bauernspiel bei Ruzante». Versuch eines Vergleichs. (Mit zweisprachigem Textanhang) / F. Delbono // Fastnachtspiel. Commedia dell'arte Gemeinsamkeiten – Gegensätze. Akten des 1. Symposiums der Sterzinger Osterspiele (31.3. – 3.4.1991). – Innsbruck: Herausgegeben im Auftrag des Vigil-Raber-Kuratoriums Sterzing von Max Siller Universitätsverlag, 1992. – 346 s.

В.И. Кучеровская-Марцевая (Минск, БГУ)

КОНЦЕПЦИЯ «SAUDADE» В РОМАНЕ АНТОНИО ТАБУККИ «СТАНОВИТСЯ ВСЕ ПОЗДНЕЕ»

Внутренний мир человека, его самоощущение в окружающем мире всегда являлись объектами пристального внимания со стороны ученых и деятелей культуры (писателей, художников, музыкантов...). Не исключение и современная эпоха постмодернизма: несмотря на все попытки отрешиться от психологизма в культуре, поставить под сомнение все постулаты и ценности прошлого, человек остается центром исследования, детерминантом эпохи. Дать однозначное определение современному состоянию человека сегодня – задача непростая: общество «пост» лишило все явления однозначности, в том числе человека и времени его существования, которое оказывается неопределенным, неосязаемым, отчужденным. Современные философы называют этот феномен «выпадение из времени». Время всегда являлось центром человеческого сознания, а сегодня, в результате «выпадения», человек оказывается децентрализованным, лишенным опорной точки существования. Точное определение этого феномена дает Эмиль-Мишель Чоран в своей работе «Выпасть из времени»: «Я тщетно пытаюсь зацепиться за мгновения, они ускользают от меня, нет ни одного, которое не было бы мне враждебно, не отторгало бы меня, не уведомляло бы о своем отказе иметь со мной дело. Все они мне недоступны и одно за другим провозглашают мое одиночество и мое поражение» [1, с. 123].

В художественной литературе современное состояние мира также подвергается анализу, поскольку психологическая составляющая – внутренний мир человека – является во многом определяющей и для современной литературы. Художественная реальность – это и есть, прежде всего, интерпретация мира, часто перерастающая в мир авторский. Феномен «выпадения из времени» получает субъективное объяснение, воплощение и часто превращается в целостную концепцию. Так, например, в творчестве Антонио Табуки «выпадение из времени» находит воплощение в виде концепции *saudade*.

Португальское слово *saudade* обозначает «неопределенное и постоянное желание чего-то, что не существует и, возможно, не может существовать... оно направлено либо в прошлое, либо в будущее» [2, p. 402]. Главное отличие от ностальгии состоит в том, что ностальгия – это чувство одновременно грустное и радостное по ушедшему, по прошлому; *saudade* предполагает также надежду, что любимые люди или предметы/явления вернуться. По отношению к людям, ностальгия – это чувство по тому, кто умер; *saudade* ассоциируется с исчезновением или временным отсутствием человека. *Saudade* является неотъемлемой частью португальского и бразильского *modus cogitandi*. Поначалу это было связано с эпохой Великих географических открытий, когда мореплаватели уходили на кораблях в неизвестные моря и исчезали. Затем, во второй половине XX века, *saudade* ассоциируется с тоской по родине, так как многие португальцы уезжали в Западную Европу или в Северную Америку в поисках лучшей жизни. Португальцы настаивают на непереводаемости слова *saudade*, поскольку чувство, испытываемое ими, уникально. Возможное русское соответствие можно найти в слове «тоска».

Проникновение *saudade* в итальянскую среду можно назвать «межкультурным взаимодействием». Оно стало возможным благодаря случайному знакомству Антонио Табуки с поэмой Фернандо Пессоа «Табачная лавка» в 1964 году. С тех пор творчество португальского поэта и его многочисленных гетеронимов навсегда входят в жизнь итальянского писателя. Фернандо Пессоа и Португалия определили три конструктивных элемента поэтики Антонио Табуки: *saudade* как чувство ностальгии по прошлому и будущему; вымысел, включающий в себя маски и тысячи лиц собственного «я»; скрытая сторона реальности, которая объясняет истину вещей и явлений через их отражение. Эти черты мы находим уже в первом сборнике рассказов Антонио Табуки «Il gioco del rovescio» (1981), посвященном таким темам, как двойственность, судьба, амбивалентность смысла в отношениях между жизнью и литературным вымыслом. Они получают свое продолжение в последующих работах писателя: «La donna del Porto Pim» (1983), «Notturmo indiano» (1984), «Piccoli equivoci senza importanza» (1985), «Il filo dell'orizzonte» (1986).

Подлинным шедевром художественного воплощения концепции *saudade* становится сборник рассказов, или роман в письмах, «Si sta facendo sempre più tardi» («Становится все позднее», 2001). Именно в нем чувство *saudade* становится подлинной чертой мировоззрения – как автора, так и лирического героя: оно проявляется в архитектонике романа, системе персонажей и художественном времени-пространстве.

Первый важный образ – это форма рассказов: письма, написанные безымянными мужчинами женщинам, которых они любили и любят. Письмо – это двустороннее послание, поскольку у него всегда есть автор (в нашем случае анонимный) и адресат (даже если письма никогда не попадут в почтовый ящик, предполагаемый адресат всегда присутствует, об этом свидетельствуют обращения в начале каждого рассказа-письма: *mia cara, mia cara amica, madame* и т.д.). Письмо как вид творчества предполагает глубокую рефлексию, пересмотр воспоминаний, что дает возможность новой интерпретации прошлого, изменяя его, что, в свою очередь, преобразует и реальность этого прошлого, которая, как мы думаем, нам досконально известна. Реальность письма оказывается двойственной, поскольку адресат еще незнаком с преобразованной реальностью прошлого: «Tutti noi almeno una volta nella vita abbiamo ricevuto una lettera che ci pareva provenisse da un universo immaginario, e che invece esisteva realmente nella mente di chi l'aveva scritto. E probabilmente di altrettanti ne inviammo, forse senza renderci conto di entrare in uno spazio reale per noi ma fittizio per gli altri» («Все мы хотя бы раз в жизни получали письмо, которое, казалось, было из воображаемого мира, существующем на самом деле в сознании того, кто его написал. И, возможно, мы сами отправляли такие письма, не осознавая, что находимся в пространстве, реальном для нас и выдуманном для других». – *Здесь и далее перевод цитат наш. – В. К.-М.*) [5, p. 224]. Подобное двоемирие для ненаписанных писем приобретает черты трагические, вызывая тоску, *saudade* по отсутствующему. Череда упущенных мгновений, возможностей подавляет человеческую память и деконструирует ее таким образом, что человек помнит не только то, что случилось, но и то, что *могло бы случиться*. Датская исследовательница Пия Шварц Лаустен в работе, посвященной творчеству Антонио Табуки, определяет *saudade* как способ «описания расстояния между субъектом и реальностью, между реальным и воображаемым, вызывая иногда возможное раздвоение субъекта» [3, p. 67]. Память, получаемая воплощение в письме, представляет собой неточное, субъективное описание реальности, созданное под влиянием снов, фантазий и вымысла. Желания могут превратиться в воспоминания в попытке изменить не только прошлое, но и общий ход времени, обмануть и победить его. Следовательно, любая встреча, любое событие, изложенное в рассказах-письмах, могут быть как реальными, так и воображаемыми, причем последнее определяет их как существующие в другой реальности, а не отсутствующие.

Анонимность персонажей напоминает навсегда уплывших моряков, что и явилось одной из причин возникновения такого чувства, такой мировоззренческой характеристики, как *saudade*. В отличие от мореплавателей, затерянных в море – то есть в условно определенном времени и пространстве, герои Антонио Табуки навсегда остаются в рамках своей памяти, в замкнутом круге вариативного прошлого, самоидентификация в котором невозможна. Своеобразным прототипом этого заключения являются строки из стихо-

творения «Табачная лавка» Пессоа: «Я – никто. // Я никогда никем не буду. //И захотеть стать кем-нибудь я не могу. // Но мечты всего мира заключены во мне» (перевод А. Богдановского) [4, с. 217].

Распад связей времен и поколений, которым определяется существующая ныне действительность, обусловили фрагментарность человеческой жизни: время предлагает слишком много, невозможно охватить все и представить в виде целостной системы, а потому каждому достается лишь фрагмент жизненного времени и пространства. Для организации прошлого, воспоминаний предлагается множество способов. Необходимость этого определяется невозможностью существования в одной точке, погруженной в хаос. В первом письме сборника, «Un biglietto in mezzo al mare», существование пустынного острова определяется воображением и представляется в виде ячейки сети: «Mi è venuto da pensare che quest'isola non esista, e di averla trovata solo perché la stavo immaginando. Non è luogo, è un buco: intendo della rete» («Я вдруг подумал, что этот остров не существует и я его нашел только потому, что вообразил его себе. Это не место, это ячейка, я имею в виду ячейку сети») [5, p. 13].

Попытки преобразования какого-либо фрагмента человеческого существования (например, прошлого: оно легче подвергается преобразованию, поскольку имеет возможность прочтения в обратном направлении, что недопустимо для настоящего или будущего) происходят с помощью геометрических изобретений, таких как окна и фотографии. Эти изобретения имеют еще как минимум две функции: 1) возможность анализа прошлого; 2) фиксация отдельного момента времени и отдельной точки пространства. Такое преобразование не лишает жизнь фрагментарности, поскольку с помощью набора отдельных мгновений времени и точек пространства невозможно получить единую четырехмерную систему: «...prendi un album di fotografie... e ti accorgi che la vita è lì, nei diversi segmenti che stupidi rettangoli di carta richiudono senza lasciarla uscire dai loro stretti confini. E intanto la vita è gonfia, impaziente, vuole andare al di là di quel rettangolo... La vita è prigioniera della sua rappresentazione: del giorno dopo ti ricordi solo tu» («...возьмешь альбом с фотографиями... и осознаешь, что жизнь – вот она, в различных частях, которые замыкают эти глупые бумажные четырехугольники, не позволяя выйти за их тесные границы. А между тем жизнь распухшая, нетерпеливая, она хочет выйти за пределы этого четырехугольника... Жизнь – невольница представлений о ней: прошлый день помнишь только ты») [5, p. 24]; «...la vastità del reale è incomprensibile, per capirlo bisogna rinchiuderlo in un rettangolo, la geometria si oppone al caos, per questo gli uomini hanno inventato le finestre che sono geometriche, e ogni geometria pressuppone gli angoli retti. Sarà che la nostra vita è subordinata anch'essa agli angoli retti? Sai, quei difficili itinerari, fatti di segmenti, che tutti noi dobbiamo percorrere semplicemente per arrivare alla nostra fine» («...широта реальности непостижима, чтобы понять, необходимо заключить ее в прямоугольник. Геометрия противостоит хаосу, поэтому люди придумали окна. Они геометричны, а всякая геометрия предполагает прямые углы. Так неужели наша жизнь тоже подчинена прямым углам? Знаешь, все эти трудные пути, собранные из фрагментов, которые мы должны преодолеть только для того, чтобы добраться до своего конца, все то, что мы думаем, переживаем, пережили, то, что мы воображаем, желаем, не может управляться геометрически») [5, p. 218].

Под влиянием чувства *saudade*, определяющего бессознательное желание изменить прошлое, с помощью памяти формируются новые пространства, многомерные миры, состоящие из воспоминаний в их непривычной, вариативной комбинации и регулируемые геометрическими фигурами – окнами. Их функция в новых измерениях заключается в «сдвиге» горизонта, его расширении. Способ организации времени в этой художественной реальности также является геометричным. Речь идет о круге, вечном круге встреч и жизни в целом, который можно проходить бесчисленной число раз. Таким образом, становятся возможны встречи во времени.

Лирический герой одного из рассказов настаивает, что, несмотря на хаотичность жизни, в определенные моменты, в определенном возрасте существованию человека предоставляется покой, поскольку «la pace trionfa sempre sull'inquietudine» («покой всегда торжествует над беспокойством») [5, p. 35], то есть покой является неотъемлемой частью человеческого времени, но не означает его упорядоченность. Происходит подчинение, *опривычивание* времени, это так называемое «правильное время»: «le persone vivono con te l'ora giusta nel posto giusto, perché questo è il giusto metro del tempo, della vita e della favella» («люди проживают вместе с тобой правильное время в правильном месте, потому что это правильный размер времени, жизни и речи») [5, p. 35]. Чувство ностальгии, сожаления определяет разомкнутость времени, фрагментарность воспоминаний, которые не позволяют выйти за рамки символического круга жизни: «Ti scrivo da un tempo rotto. Tutto è in frantumi, i frammenti sono volati da una parte all'altra e mi è impossibile raccogliarli se non in questo circolo forzato» («Я пишу тебе из разрушенного времени. Все разломано на куски, обломки разлетелись повсюду, и собрать их возможно только в этом выдуманном круге») [5, p. 35]. Для героев Антонио Табуки, так же, как и для лирических «я» Фернандо Пессоа, существование обычное, ритмичное, правильное и означает сумасшествие, словно вся суть человеческого времени заключается в «украшении воспоминаний», их фальсификации, «la memoria è qui per questo» («память тут как раз для этого») [5, p. 44]. Для сравнения – строфа из стихотворения Пессоа «Все легче

мчатся прочь тяжелые мгновенья...»: «Надежда и тоска – все минет без возврата... // Придет пора – // И нищая душа припомнит, как богата // была вчера» (перевод С. Александровского) [4, с. 48].

Символизация времени традиционна: это песчинки, ускользающие сквозь пальцы. Источник чувства *saudade* – мгновения, упущенные, как песчинки: «Ero nel buio completo, almeno per quel che riguardava il passato. Se ne era andato così, come sabbia tra le dita <...> perché il passato, anche lui, è fatto di momenti, e ogni momento è come minuscolo granello che sfugge, tenerlo in sé e per sé sarebbe facile, ma è metterlo insieme con gli altri che è impossibile. Insomma: logica nessuna. L'idea di un futuro, seppure posta come ipotesi, mi parve ancora più nebbiosa» («Я был в полной темноте, по крайней мере, что касается прошлого. Оно ушло так, как уходит песок сквозь пальцы <...>, потому что прошлое – и оно тоже – состоит из мгновений, а каждое мгновение как крошечная песчинка, которая ускользает. Держать ее в себе и для себя легко, соединить ее с другими – вот что невозможно. В общем, никакой логики. Идея будущего, представляемая даже как гипотеза, кажется мне еще более туманной») [5, р. 30 – 31].

Сны и желания не исчезают, тесно вплетаясь в материю памяти, которая – парадоксально – включает в себя прошлое (фрагментарное), настоящее (представленное одним мгновением) и будущее (определяемое прошлым). Герои Антонио Табуки находят объяснение, доказательство непреходимости прошлого. В нем – разочарование и сожаление, *saudade*, поскольку прошлое, с одной стороны, невосвратимо, с другой – от него невозможно избавиться, поскольку иногда оно перевоплощается в будущее: «Queste immagini sono di rammarico e di rimpianto, perché nessuno potrà ridarmi il tempo che ho lasciato colare fra le dita degli anni, nessuno potrà restituirci ciò che abbiamo perduto perché io non ho avuto la forza di non perderlo. Ma forse lo ritroveremo, questo tempo perduto <...> perché mi è bastato vedere come eravamo ancora giovani e vigorosi e appassionati per capire che il tempo perduto a volte si ritrova soltanto in poche ore» («Это образы огорчения и сожаления, потому что никто не сможет вернуть мне время, которому я позволял течь сквозь пальцы лет. Никто не сможет вернуть нам то, что мы потеряли, потому что нет сил не терять его. Но, может быть, мы найдем его, это потерянное время, потому что мне было достаточно увидеть, какими мы были молодыми, сильными и страстными, чтобы понять: потерянное время иногда можно найти за несколько часов») [5, р. 178]. В отличие от ностальгии, чувства, испытываемого по людям или явлениям, которые существовали когда-то в прошлом, *saudade* оставляет надежду на то, что утраченное или придуманное утраченное когда-нибудь возвратится и замкнет круг жизни, приведя «вечное возвращение» к логическому завершению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чоран, Э.-М. Выпасть из времени / Э.-М. Чоран // Апокалипсис смысла. Сборник работ западных философов XX–XXI вв. – М.: Алгоритм, 2007.
2. Bell, A.F. (1912) In Portugal. London and New York: The Bodley Head. Quoted in Emmons, Shirlee and Wilbur Watkins Lewis (2006) Researching the Song: A Lexicon. Oxford and New York: Oxford University Press.
3. Schwarz Lausten, P. L'uomo inquieto: identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi / P. Schwarz Lausten. – Museum Tusculanum Press, 2005.
4. Пессоа, Ф. Лирика / Ф. Пессоа; пер. с порт. – М.: Худож. лит., 1989.
5. Tabucchi, A. Si sta facendo sempre più tardi. / A. Tabucchi. – Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2003.

МАТЕРИАЛЫ О ПИСАТЕЛЯХ – ЛАУРЕАТАХ НОБЕЛЕВСКОЙ ПРЕМИИ¹ (Материалы о немецких писателях)

А.А. Гугнин (Полоцк, ПГУ)

ГЕРХАРТ ГАУПТМАН (GERHART HAUPTMANN)

- 1862 15 ноября в семье владельца гостиницы Роберта Гауптмана (1824–1898) в Оберзальцбрунне (курортное место в Силезии, ныне Щавно-Здруй, Польша) родился Герхарт, младший из четырех детей. Его старший брат Карл (1858–1921) также стал известным драматургом и прозаиком.
- 1868 Герхарт начал учиться в деревенской школе.
- 1874–1878 Вместе с братом Карлом посещает гимназию в Бреслау (ныне Вроцлав). В 1877 г. отец был вынужден продать гостиницу.
- 1878–1879 Изучал фермерское дело в имении своего дяди, но по состоянию здоровья и из-за определившихся гуманитарных интересов отказался от дальнейшей практики.
- 1880–1882 Обучается в художественно-промышленном училище в Бреслау (по классу скульптуры).
- 1882–1883 В течение одного семестра изучает историю в Йенском университете. Летом 1883 г. посещает родителей, переселившихся в Гамбург и отправляется в путешествие по Средиземному морю.
- 1883–1884 Живет в Риме, обучаясь профессии скульптора.
- 1884 Занимается рисунком в Королевской академии художеств в Дрездене.
- 1884–1885 В течение года посещает занятия в Берлинском университете. 5 мая 1885 г. Герхарт Гауптман женится на состоятельной Марии Тинеман, в этом браке у него было трое детей. Опубликована первая книга – поэма «Судьба прометидов».
- 1885–1889 Гауптманы живут в пригороде Берлина (Эркнер). Напряженная творческая работа и интенсивное общение с берлинскими писателями-натуралистами. Написаны лучшие новеллы: «Карнавал» и «Стрелочник Тиль»; сборник стихотворений и сказок «Разноцветная книга» (1888). 20 октября 1889 г. на Свободной сцене в Берлине состоялась премьера социальной драмы «Перед восходом солнца», с которой началось восхождение Гауптмана к всемирной славе. В дальнейшем редкий год проходит у драматурга без премьеры (а порой даже двух или трех). На первых порах Гауптман особенно учился у Г. Ибсена и Л. Толстого, к русской литературе всегда относился с глубоким интересом.
- 1891 Премьера драмы «Одинокие» (11 января). В апреле Гауптман едет в Силезию, изучает жизнь ткачей; один из его предков был участником восстания силезских ткачей.
- 1893 26 февраля состоялась премьера драмы «Ткачи» на Свободной сцене в Берлине; 21 сентября – премьера «Бобровой шубы» в Немецком театре; 14 ноября – премьера пьесы «Ганнеле» в Королевском театре. Гауптман становится самым популярным немецким драматургом, все его пьесы вызывают оживленные (а часто и ожесточенные) дискуссии.
- 1894 В январе Гауптман на 4 месяца уезжает в США. Эта поездка совпадает с семейным кризисом. Осенью жена переезжает с детьми в Дрезден, писатель живет в Берлине.
- 1896 4 января – премьера исторической драмы «Флориан Гейер» в Немецком театре в Берлине; 2 декабря – премьера фольклорно-символистской драмы-сказки «Потонувший колокол» (там же). За 2 года вышло 28 изданий этой пьесы, ее образы вошли в обиходную жизнь, реплики персонажей – в разговорный язык. В 1898 г. пьеса была поставлена в России – в качестве одного из самых первых спектаклей будущего Художественного театра. Слава Гауптмана становится мировой.
- 1897 Гауптман несколько месяцев путешествует с актрисой Маргаретной Маршалк в Италии.
- 1900 Живет вместе с Маргаретой Маршалк (которая родила ему сына) в живописном местечке Агнетендорф (ныне Ягнякув, Польша), где покупает земельный участок и строит дом. 30 октября К.С. Станиславский поставил в МХТ драму «Одинокие», которая произвела огромное впечатление на М. Горького и А.П. Чехова.
- 1902 Р.М. Рильке посвящает Гауптману «Книгу образов».
- 1904 Летом Гауптман разводится с женой и 18 сентября женится на Маргарете Маршалк. С 1901 г. и до конца жизни они живут в просторном собственном доме в Агнетендорфе.

¹ Данный раздел, посвященный немецким писателям, открывает новую рубрику, которая будет включать в себя самые разнообразные материалы для студентов и преподавателей.

- 1905 Присуждено звание почетного доктора Оксфордского университета; поездка по Англии. В 1905–1906 гг. Гауптман пережил "демоническую страсть" к 16-летней актрисе Иде Орлоф, многократно воплотив затем этот эпизод в художественных произведениях.
- 1906 Гауптман увидел свои драмы в исполнении актеров МХТ в Берлине. К.С. Станиславский вспоминал в книге «Моя жизнь в искусстве»: "Гауптман сказал, что он всегда мечтал для своих пьес о такой игре, какую он увидел у нас, – без театрального напора и условностей, – простую, глубокую и содержательную".
- 1907 Весной путешествует по Греции.
- 1909 Читает лекции в Берлине, Гамбурге, Вене, Праге, Лейпциге, Мюнхене, Цюрихе.
- 1910 Опубликован роман «Юродивый во Христе Эмануэль Квинт».
- 1912 Присуждена Нобелевская премия. Опубликован роман «Атлантида».
- 1924 Летом Т. Манн по приглашению Гауптмана живет в его доме на острове Хиддензее (западнее Рюгена). Эпизоды их общения отражены в «Волшебной горе» Т. Манна, где черты Гауптмана переосмыслены в образе гуманиста Сеттембрини.
- 1914–1918 Живет попеременно в Берлине, Агнетендорфе и на острове Хиддензее.
- 1918 Опубликована повесть «Еретик из Соаны».
- 1923 Опубликована повесть «Фантом».
- 1928 Опубликован роман «Ванда».
- 1936 В двух томах выходят в Берлине воспоминания «Приключения моей жизни».
- 1925–1938 Гауптман проводит первые месяцы каждого года в Рапалло, в небольшом портовом городке в Италии (к юго-востоку от Генуи), за исключением 1932 г., когда он совершает свою вторую поездку в США. В 1928 г. его избирают членом Прусской академии искусств. 16 февраля 1932 г. в Немецком театре в Берлине состоялась премьера драмы «Перед заходом солнца».
- 1942 К 80-летию опубликовано собрание сочинений в 17 томах.
- 1946 6 июня Гауптман умер в своем доме в Агнетендорфе. 18 июня, согласно завещанию, он был похоронен на монастырском кладбище на Хиддензее.

О ГАУПТМАНЕ

"Он показался мне осуществившимся Ибсеном. Все, что меня всегда восхищало в Ибсене: прорыв к полнокровной человеческой жизни, новизна и смелость проблематики, исполненная искусства простота языка, способность к прорисовке характеров, при последовательнейшем проведении действия и исключении всего не относящегося к делу – все это я обнаружил у Гауптмана, но уже без всех тех ошибок, которые у Ибсена меня всегда отталкивали: бесплодное мечтательство, мелочный педантизм, стремление еще больше драматизировать и без того уже острое – пока конец не обломается, и к тому же еще заплывы в неопределенность, оракульские пророчества и шарады, которые никто не пытается разгадывать, потому что они уже давно наскучили. Гауптман – не реалист, впадающий временами в философско-романтические чудачества, но стилистически последовательный реалист, то есть таковой от А и до Я".

Теодор Фонтане в 1889 г. по поводу драмы
«Перед восходом солнца»

"Его характеры, кажется, получают от своего создателя больше жизни, чем герои Ибсена, но Гауптман также и менее контролирует их. Ему лишь с усилием удастся подчинить их действию своей драмы... Но метод, каким он воспользовался для изображения Арнольда Крамера и Розы Бернд, все же не смотря ни на что – совершенно в моем вкусе".

Джеймс Джойс в начале октября 1906 г. в письме к брату
(после прочтения драм Гауптмана «Теодор Крамер» и «Роза Бернд»)

"Гауптман говорит за границей от лица нации. Из-за границы идут призывы, даже крики о помощи Германии благодаря Гауптману. Он управляет страной наряду с политическим главой империи как президент сердца, которое принадлежит ему. Ничего подобного в Германии никогда не было, да и в Европе со времен Виктора Гюго – тоже. Республика подтверждает свое существование и возвышается благодаря своему непревзойденному писателю..."

Генрих Манн в эссе «Герхарт Гауптман», 1922

"... [Гауптман] напоминал своей личностью величайшего из немцев и с естественной уверенностью представлял немецкую литературу".

Томас Манн в речи о Гауптмане 9 ноября 1952 г.
во Франкфурте-на-Майне

"Он был последним совершенно наивным поэтом, который с непререкаемой естественностью, не исключаяющей знания и мудрости, но не прибегающей к посредству рефлексии, творил из целостного мироздания и оставил нам картину целостного мира, не расщепленного творения. Он сам есть целый мир. В нем можно поселиться. Он есть планета, населенная живыми существами. Он – обустроенная звезда. Порой он – почти солнце, вокруг которого кружатся планеты, но он и сам кружится вокруг таинственного, излучающего мощь, центра. Пока он был с нами, у нас, живущих поэзией, был мастер, цеховой мастер, отец".

Карл Цукмайер 15 ноября 1962 г. в торжественной речи в Кёльне
к 100-летию со дня рождения Гауптмана

ОСНОВНЫЕ ИЗДАНИЯ И ЛИТЕРАТУРА О ПИСАТЕЛЕ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Полное собрание сочинений. Т. 1–14. М., 1910–1912.

Еретик из Соаны. П., 1923.

Фантом. П., 1923.

Остров великой матери или чудо Иль-де-Дам. Л., 1925.

Во власти океана. Л., 1928.

Избранные драмы. М.-Л., 1930.

Пьесы. Т. 1–2. М., 1959.

Атлантида. Избранная проза. Л., 1989.

Аксельрод И. Социальные мотивы в драмах Г. Гауптмана. Литературно-критические очерки. Минск, 1923.

Сильман Т. Герхарт Гауптман. Л.-М., 1958.

Мандель Е.М. Гауптман – драматург. Творчество конца XIX – начала XX в. Саратов, 1972.

Герхарт Гауптман. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке (1891–1983). М., 1985.

ГЕРМАН ГЕССЕ (HERMANN HESSE)

- | | |
|-----------|--|
| 1877 | 2 июля в Кальве (Вюртемберг), в семье Иоганнеса Гессе и Марии (урожденной Гундерт, во вдовстве Изенберг), родился сын Герман, ставший вторым ребенком (из шести) в новой семье. В первом браке Мария Изенберг родила троих детей. Отец Германа был из семьи прибалтийских немцев, мать – швабско-швейцарского происхождения. Иоганнес Гессе был в 1869–1873 гг. протестантским миссионером в Индии, но из-за болезни должен был вернуться в Германию, где работал в миссионерском издательстве своего тестя. |
| 1881–1886 | Семья Гессе живет в Швейцарии (Базель), где отец издает миссионерский журнал и преподает немецкий язык и литературу в миссионерской школе. |
| 1886 | Семейство Гессе возвращается в кальвинизм |
| 1888 | Гессе начинает учиться в лицее, пишет свои первые стихотворения. |
| 1891 | Сдает швабский "земельный экзамен". |
| 1891–1892 | Учится в евангельской семинарии в монастыре Маульброн. |
| 1892 | 20 июня предпринял попытку самоубийства. Мать помещает его в клинику для нервнобольных. |
| 1893–1898 | Пытается завершить образование и получить профессию книгопродавца, учеба дается с трудом и прерывается нервными срывами. |
| 1898 | Публикация первого сборника стихотворений «Романтические песни». |
| 1899 | Публикация первого сборника прозы «Час после полуночи». |
| 1899–1903 | Работает в Базеле продавцом в книжном магазине, затем – в книжном антиквариате. В 1901 г. совершает первое путешествие в Италию. В Берлине публикуются «Стихотворения» Гессе (в качестве третьего выпуска в серии «Новые немецкие поэты»). |
| 1904 | Опубликован роман «Петер Каменцинд», принесший Гессе первый большой успех. Гессе женится на Марии Бернулли; молодожены переезжают в заброшенный крестьянский дом на берегу Бодензее. В Вене писателю присуждают первую из числа многочисленных литературных премий. |

1905	В издательстве С. Фишера выходит роман «Под колесами» (октябрь); 9 декабря родился сын Бруно.
1906–1912	Является соиздателем журнала «Март», посвященного немецкой культуре; журнал выходил в Мюнхене.
1908	В издательстве С. Фишера выходит роман «Соседи».
1909	1 марта родился сын Хайнер.
1911	26 июля родился сын Мартин. Путешествие в Индию.
1912	Сборник рассказов «Окольными путями». Гессе читает цикл докладов в разных городах Австрии и Германии.
1914	3 ноября в «Новой цюрихской газете» опубликована статья Гессе «Друзья, не надо этих звуков», по сути антивоенная, что вызвало негодование в немецкой прессе.
1915	В издательстве С. Фишера опубликован роман «Кнульп».
1916	Сборник рассказов «Юность прекрасна». 8 марта умер отец Гессе. Жена и сын Мартин заболевают тяжелой болезнью нервов. Гессе лечится у психоаналитиков, позднее неоднократно берет сеансы психоанализа у самого К.Г. Юнга.
1919	В издательстве С. Фишера опубликован роман «Демиян» под псевдонимом Эмиль Синклер. Э. Синклеру (Гессе) присуждают премию Теодора Фонтане, но Гессе отклоняет премию.
1920	Повесть «Последнее лето Клингзора». Активные занятия живописью (акварель), знакомства с художниками.
1922	Опубликована книга «Сиддхартха».
1924	Гессе женится на Рут Венгер после развода с женой (1923).
1925	Многочисленные встречи с читателями и с писателями (Т. Манн, Й. Рингельнац и др.).
1927	В издательстве С. Фишера выходит роман «Степной волк» и первая биография Гессе, написанная художником и поэтом-дадаистом Хуго Баллом. Развод с женой (по ее инициативе).
1928	Гессе совершает путешествие по Германии с Нинон Долбин, ставшей в 1931 г. его женой.
1930	В издательстве С. Фишера опубликована повесть «Нарцисс и Гольдмунд». Гессе выходит из Прусской академии искусств (вместе с Эмилем Штраусом, Вильгельмом Шеффером и Гвидо Кольбенхойером).
1932	Опубликован роман «Паломничество в Страну Востока».
1933	Многочисленные немецкие писатели и художники приезжают на виллу Гессе в Монтаньоле (Б. Брехт, Т. Манн, Г. Казак, Р. Ролан и др.).
1936	Гессе получает премию Г. Келлера.
1943	В двух томах в Цюрихе выходит роман «Игра в бисер».
1946	Бургомистр Франкфурта-на-Майне вручает Гессе премию имени Гёте (28 августа); в начале ноября Гессе присуждена Нобелевская премия.
1947	Философский факультет Бернского университета присуждает Гессе почетную степень доктора.
1950	Премия имени Вильгельма Раабе города Брауншвейга. Выходит в свет «Собрание сочинений» в шести томах.
1952	В Баден-Вюртемберге торжественно отмечается 75-летие писателя.
1955	Гессе получает Премию мира Союза немецких книгоиздателей и книготорговцев.
1957	Петер Зуркамп выпускает роскошное издание «Избранных сочинений» Гессе в семи томах.
1962	2 июля торжественно празднуется 85-летие Гессе. 9 августа Гессе умирает во сне на своей вилле в Монтаньоле от кровоизлияния в мозг. Захоронение состоялось 11 августа.

СОЧИНЕНИЯ ГЕССЕ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

- Петер Каменцинд. М., 1910.
 Монах. СПб., 1912.
 Окольные пути. Рассказы. М., 1913.
 Тропа мудрости. Л. – М., 1924.
 Под колесами. М., 1961.
 Игра в бисер. М., 1969.
 Избранное. Предисл. С. Аверинцева. М., 1977.
 Избранное. Сост. и предисл. Н. Павловой. М., 1984 («Мастера современной прозы»).
 Собрание сочинений в 4-х томах. СПб., 1994.
 Собрание сочинений в 8-ми томах. Составление Н.С. Павловой и В.Д. Седельника. М.; Харьков, 1994.

КНИГИ О ГЕССЕ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

- Седельник В.Д.* Герман Гессе и швейцарская литература. М., 1970.
Березина А.Г. Герман Гессе. Л., 1976.
Каралашвили Л. Мир романа Германа Гессе. Тбилиси. 1984.
Целлер Б. Герман Гессе, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. Челябинск, 1998.
Золотухина О.Б. Эволюция психологизма Германа Гессе. 2007.

ГЮНТЕР ГРАСС (GÜNTER GRASS)

- 1927 16 октября в предместье Данцига (Гданьска) родился Гюнтер Грасс в семье среднеобеспеченного владельца небольшой гостиницы и продуктового магазина. Отец – немецкий протестант, мать – католичка кашубского происхождения (кашубы – особая этническая группа поляков, говорящих на кашубском языке (некоторые ученые считают его диалектом польского) и исконно проживающая вокруг Гданьска). Грасс воспитывался в основном в немецкоязычной среде, но постоянно соприкасался с поляками, кашубами и евреями, проживавшими в Гданьске.
- 1941 Вступает в "гитлерюгенд" в период обучения в данцигской гимназии.
- 1944 Досрочный призыв в армию – на восточный фронт.
- 1945–1949 ранение в апреле 1945 г. под Котбусом, госпиталь и затем американский плен. В поисках заработка Грасс пробует свои силы в качестве наемного работника в деревне, шахтера на калийном руднике под Дюссельдорфом, помощника каменотеса.
- 1949–1952 Обучается в Художественной академии в Дюссельдорфе, занимаясь графикой и скульптурой.
- 1954 Получает первую литературную премию (за стихотворения).
- 1954–1956 Продолжает художественное образование в Берлине. Первая художественная выставка в Штутгарте. В пятидесятые годы Грасс много путешествует: Италия, Франция, Испания, Польша.
- 1956–1960 Живет в основном в Париже вместе с женой, швейцарской балериной Анной Шварц, в 1957 г. родились близнецы (всего у Грасса в первом браке было четверо детей).
- 1958 Грасс читает на заседании Группы-47 главы из романа «Жестяной барабан» и получает премию этой группы.
- 1959 Опубликован роман «Жестяной барабан», вызвавший затяжную дискуссию в Германии.
- 1960 Грасс с семьей возвращается из Парижа в Берлин.
- 1961 Опубликована повесть «Кошки-мышки».
- 1963 Опубликован роман «Собачьи годы», который вместе с повестью «Кошки-мышки» и романом «Жестяной барабан» составил "данцигскую трилогию", изображающую судьбы немцев-переселенцев (из Польши и других стран) на фоне истории Германии и Европы в XX веке.
- 1965–1969–1972 Годы активного участия Грасса во внутривосточной жизни ФРГ, он становится одним из самых активных сторонников Вилли Брандта и, не являясь формально членом СДПГ (Грасс вступил в Социал-демократическую партию Германии только в 1982 г.), он совершает многочисленные туры по стране как активный сторонник программы и политики этой партии.
- 1969 Выходит роман «Под местным наркозом», в котором находит яркое отражение общественно-политическая ситуация в ФРГ (молодежные бунты, левый экстремизм, анархические настроения и зарождение террористических групп).
- 1972 Роман «Из дневника улитки», в котором Грасс декларирует позицию постепенного прогресса, резкое отрицание экстремизма во всех его формах.
- 1977 Роман «Камбала» приобретает такую же скандальную известность, как «Жестяной барабан»: всю человеческую историю Грасс рассматривает как историю взаимоотношений полов (мужчина – женщина) и накладывает на фабулу сказки братьев Гримм «Рыбак и его жена».
- 1979 После развода с женой Грасс вступает в брак с органисткой Уте Грунерт. Выходит в свет повесть «Встреча в Тельте», изображающая собрание немецких писателей в 1647 г., в конце разорительной для Германии Тридцатилетней войны (1618–1648); повесть посвящена Гансу Вернеру Рихтеру, основавшему (вместе с А. Андершем и др.) Группу-47, самую влиятельную литературную группировку в ФРГ.
- 1986 Роман-антиутопия «Палтус», повествующий о гибели человеческой цивилизации, утратившей чувство коллективной солидарности.

- 1992 Поездка в Индию, в результате которой появляется книга «Показывать язык». Опубликовано повесть «Крик жерлянки», в которой романтическая любовь двух вдовцов – немца Александра и польки Александры – развивается на фоне деляческой и мещанской атмосферы, отравляющей все благие начинания. 18 ноября Грасс произносит в Мюнхене «Речь об утратах (Об упадке политической культуры в объединенной Германии)».
- 1995 Роман «Широкое поле», где в центре – психологические и социальные проблемы, возникшие после присоединения ГДР к ФРГ в 1990 г.
- 1999 Опубликована книга в ста новеллах «Мое столетие» – причудливая панорама XX века, увиденная через призму многих человеческих судеб и событий, насыщенная автобиографическими эпизодами (родной Данциг/Гданьск, достоверные или фантастически переосмысленные эпизоды из жизни родственников и знакомых, последняя новелла – вымышленная встреча с якобы живой матерью), культурологическими экскурсами, поданными в форме живых эпизодов или дискуссий реально существовавших личностей (Э.М. Ремарк, Э. Юнгер) или вымышленных персонажей...
Вручение Нобелевской премии.

СОЧИНЕНИЯ ГРАССА НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

- Кошки-мышки. Под местным наркозом. Встреча в Тельgte. Предисловие А.В. Карельского. М., 1985 («Мастера современной прозы»).
- Ука. Повесть. М., 1993.
- Собрание сочинений в четырех томах. Составление Е.А. Кацевой. Предисловие И.В. Млечиной. Харьков, 1997.
- Мое столетие. М.; Харьков, 2001.
- Траектория краба. М.; Харьков, 2004.

КНИГИ О ГЕССЕ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

- Слепнёва А.Ю.* Театрализация мира как принцип художественного изображения реальности и человека в творчестве Гюнтера Грасса 1950 – 1960-х годов. 2008.
- Добряшкина А.В.* Гротеск в творчестве Гюнтера Грасса. – канд. 10.01.03 (литература народов стран зарубежья (литературы Европы)). М.2005

НЕЛЛИ ЗАКС (NELLY SACHS)

- 1891 10 декабря в семье берлинского фабриканта еврейского происхождения Виллиама Закса родилась Нелли Закс (родители назвали ее Леони), ровесница И.Р. Бехера и О. Мандельштама. Детство было обеспеченным и спокойным; некоторое время посещала гимназию, но образование получила у домашних учителей, увлекалась чтением немецких романтиков (Ф. Гёльдерлин) и средневековых мистиков. В отроческом возрасте была потрясена «Сагой о Йёсте Берлинг» шведской писательницы Сельмы Лагерлёф, с которой тогда же вступила в постоянную переписку. Под влиянием Лагерлёф возникли собственные литературные опыты.
- 1921 Выходят в свет «Легенды и рассказы», первая книга Нелли Закс, хотя ее стихотворения в неоромантическом стиле сравнительно регулярно публиковались в «Берлинер Тагеблатт» и других газетах и журналах, обратив на себя внимание Стефана Цвейга, который похвалил их за "непосредственность". Тогда же на одном из курортов, где она была вместе с родителями, влюбляется в молодого человека, который становится ее "собственной несчастной судьбой", но имени своего жениха она никому не назвала. Через многие годы Нелли Закс узнала, что он погиб в концентрационном лагере.
- 1930 Умирает отец; Нелли Закс живет замкнутой, уединенной жизнью вместе с матерью, Маргаритой Закс (Каргер).
- 1933 Вместе с приходом к власти Гитлера и национал-социалистов в Германии резко усиливаются антисемитские настроения, начинаются аресты друзей и родственников. Запланированный в престижном издательстве «Инзель» томик избранных стихотворений так и не был опубликован. Начинаются годы "непритуляемого ужаса страха". Зельма Лагерлёф пытается добиться у шведских властей въездных виз для Нелли Закс и ее матери. Нелли Закс в эти годы увлекается христианской и иудейской мистикой, читает Каббалу и Якоба Бёме.

- 1940 16 марта умирает от тяжелой болезни Зельма Лагерлёф. 16 мая Нелли Закс вместе с матерью приземляются в Стокгольме, чудом избежав ареста перед отбытием из Германии. Выдача визы и последующее предоставление шведского гражданства происходили при заинтересованном участии шведской королевской семьи. До конца жизни Нелли Закс остается в Стокгольме, снимая небольшую и некомфортабельную квартиру. Она снова начинает писать стихи, изучает шведский язык и зарабатывает на жизнь переводами на немецкий язык шведских писателей.
- 1947 В Восточной Германии благодаря посредничеству И.Р. Бехера в издательстве «Ауфбау» выходит посвященный "моим мертвым братьям и сестрам" сборник стихотворений «В обителях смерти», в котором Нелли Закс, наконец, впервые заговорила в полный голос от лица бесчисленных жертв фашизма, раздвигая эту тему до вселенских масштабов. В немецкоязычной поэзии она ближе всего соприкасается с творчеством Пауля Целана, с которым Нелли Закс переписывалась и чье творчество высоко ценила, и – отчасти – Марии Луизы Кашниц.
- 1949 В Амстердаме опубликован сборник стихотворений «Омрачение звезд».
- 1950 Петер Хухель публикует в редактируемом им журнале «Зинн унд форм» (ГДР) подборку стихотворений Нелли Закс (журнал в эти годы пользовался международным авторитетом).
- 1951 После смерти матери Нелли Закс остается последней в своем роду. Отдельной книгой выходит «Эли. Мистериальная драма о страданиях Израиля», написанная еще в первые годы пребывания в Швеции, – реквием жертвам исторического зла.
- 1957 В ФРГ выходит сборник «И никто не знает, как быть дальше», а также собрание ее переводов из шведской поэзии «И солнце осталось без родины».
- 1958 Получает Литературную премию Союза шведских поэтов, с которой начинается ее постепенное восхождение к известности.
- 1959 В Штутгаре выходит сборник стихотворений «Смерть и преображение», после которого интерес к творчеству Нелли Закс начинает неуклонно возрастать. По выражению Ганса Магнуса Энценсбергера, к ней приходит "беззвучная слава", стихи ее начинают переводиться на многие языки Европы.
- 1960 Нелли Закс получает в Германии премию имени Аннетты Дросте-Хюльсхоф, совершает поездку в Цюрих и Париж. Среди ее друзей и близких знакомых – Пауль Целан, Альфред Андерш, Ганс Магнус Энценсбергер.
- 1961 Городские власти Дортмунда учреждают ежегодную литературную премию имени Нелли Закс, а ей самой назначают прижизненную стипендию.
- 1962 В книге «Знаки на песке» опубликованы драматические произведения Нелли Закс, в том числе «Авраам в солончаках», написанная по мотивам библейского сюжета о царе Нимвроде и юном Аврааме. В Дортмунде состоялась премьера ее "мистериальной драмы" «Эли», по которой шведский композитор Мозес Пергамент сочинил оперу.
- 1965 Нелли Закс удостоена премии Мира западногерманских книгоиздателей и книготорговцев.
- 1966 10 декабря, в день 75-летия, Нелли Закс получает Нобелевскую премию по литературе "за выдающиеся лирические и драматические произведения, исследующие судьбу еврейского народа", как заявил на церемонии награждения представитель Шведской академии Андерс Эстерлинг. Нелли Закс разделила премию вместе с израильским писателем Шмуэлем Йосефом Агноном.
- В последнее десятилетие своей жизни Нелли Закс много болеет, ее не отпускают нервные расстройства и психозы, мания преследования и страх смерти – как последствия всего пережитого и пережитого.
- 1970 12 мая Нелли Закс умерла в той же стокгольмской квартире, куда судьба забросила ее с матерью ровно 30 лет назад.

"Страшные переживания, которые привели меня как человека на край смерти и сумасшествия, выучили меня писать. Если бы я не умела писать, я не выжила бы. Писать меня учила смерть. Могла ли я заниматься чем-то другим? Мои метафоры – это мои раны. Только так можно понять мои произведения".

Нелли Закс, 1966

"Нелли Закс предлагает читателям непростое утешение. Ее стихи – это бойня, которая постоянно присутствует как непосредственный опыт и несмыслимое пятно в памяти. И вместе с тем этот страшный опыт преобразуется в симпатию ко всему живому".

Элвин Розенфельд ("Таймс")

"Ее поэзия учит знать то, что мы прежде всего обязаны знать о нашей истории – кошмар и возрождение".

Стивен Спендер, английский поэт и критик

СОЧИНЕНИЯ НЕЛЛИ ЗАКС НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Стихотворения (в переводах В. Микушевича) // Западноевропейская поэзия XX века. М., Художественная литература, 1977 (БВЛ. Т. 152).

Стихотворения (в переводах В. Микушевича) // Поэты – лауреаты Нобелевской премии. М., "Панорама", 1997. (Библиотека "Лауреаты Нобелевской премии").

ЛИТЕРАТУРА О НЕЛЛИ ЗАКС НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Аверинцев С.С. Нелли Закс // История литературы ФРГ. М., Наука, 1980. С. 439–447.

Гугнин А.А. О творчестве Н. Закс // Поэты – лауреаты Нобелевской премии. М., "Панорама", 1997. С. 303–305.

ТОМАС МАНН (THOMAS MANN)

- 1875 6 июня в Любеке, в семье зажиточного владельца зерновой фирмы городского сенатора Иоганна Генриха Манна, родился сын Томас, младший брат Генриха Манна (1870–1950). В семье было пятеро детей, три сына и две дочери.
- 1891 Смерть отца. Фирма, просуществовавшая более 100 лет, была ликвидирована, в том числе и потому, что ни один из сыновей не хотел продолжать дело отца.
- 1893 Томас Манн завершает обучение в гимназии. Пытается издавать литературный журнал «Весенняя буря».
- 1894 По окончании гимназии Томас Манн присоединяется к семье, переехавшей в Мюнхен. Он поступает стажером без жалованья в страховое общество. В Лейпциге опубликован его первый рассказ «Падшая». Начало сотрудничества с популярным журналом «Симплициссимус». Посещает лекции в Мюнхенском университете.
- 1895–1897 Вместе с братом Генрихом совершает поездки по Италии.
- 1898 Опубликован первый сборник рассказов «Маленький господин Фридеман», в котором заметно влияние Р. Вагнера (использование лейтмотивов) и Ф. Ницше (мысли об исчерпанности и упадническом характере европейской цивилизации и культуры). Увлечение творчеством Л. Толстого. Начало работы над романом «Будденброки».
- 1901 В двух томах в Берлине опубликован роман «Будденброки. Упадок одной семьи», в основе сюжета которого – хроника семейства Маннов, поданная как модель расцвета и упадка немецкой бюргерской культуры. Многие критики (и читатели) до сих пор считают этот роман лучшим в творческом наследии писателя.
- 1903 Опубликован «Тонио Крёгер», одна из лучших новелл Томаса Манна. Он женится на Кате Принсгейм, дочери профессора математики в Мюнхене. В этом браке родилось 6 детей, в том числе писатели Эрика Манн (1905–1969) и Клаус Манн (1906–1949).
- 1908 Семья Маннов переезжает в собственный дом в Бад-Тельде под Мюнхеном; здесь писатель живет до 1933 г.
- 1911 Роман «Королевское высочество».
- 1913 Новелла «Смерть в Венеции» об истоках и характере кризиса европейской культуры XX века.
- 1915–1918 Работа над книгой «Размышления аполитичного», в которой Томас Манн пытается осмыслить превратности развития немецкого духа.
- 1924 Выходит в свет роман «Волшебная гора», задуманный еще в 1912 г. как произведение "о духовном складе европейца первой трети двадцатого столетия и о вставших перед ним проблемах". Роман пользовался большим успехом, был сразу переведен на несколько языков. Параллельно с романом был опубликован целый ряд эссе, в том числе «Гёте и Толстой» (1923).
- 1929 Томасу Манну присуждена Нобелевская премия по литературе "прежде всего за великий роман «Будденброки»", который стал классикой современной литературы.
- 1930 Опубликована новелла «Марио и волшебник», в которой писатель по-своему осмысляет проблематику грядущей фашистской диктатуры.
- 1933 Приход к власти Гитлера застаёт семейство Маннов в Швейцарии, где они и остаются.
- 1933–1943 Тетралогия «Иосиф и его братья»: «Былое Иакова», 1933; «Юный Иосиф», 1934; «Иосиф в Египте», 1936; «Иосиф-кормилец», 1943. Размышления о мифе как первооснове человеческого мышления и бытия: писатель максимально психологизирует миф и тем самым отчасти демифологизирует, изображая библейскую легенду как доподлинную реальность. Пример Томаса Манна вдохновил многих писателей XX века на создание подобных мифологических "реалистических" романов.

- 1936 В эссе «Фрейд и будущее» Томас Манн отдает дань уважения психоанализу и его создателю (эссе было прочитано Фрейду в Вене в качестве поздравления с 80-летием).
- 1939 В Стокгольме опубликован роман «Лотта в Веймаре», представляющий собой высокоинтеллектуальную попытку иронического художественного осмысления жизни и творчества Гёте, одного из кумиров Томаса Манна.
- 1938–1952 Томас Манн переезжает в США; сначала читает лекции в Принстонском университете, с 1941 г. живет в Калифорнии. В годы войны писатель многократно выступал по радио с речами «К немецкой нации».
- 1947 В Стокгольме опубликован роман «Доктор Фаустус», где на примере жизни и творчества гениального композитора, но психически нездорового человека пытается символически выразить "историю болезни" европейской авангардной культуры XX века, "пропуская" ее симптомы через собственную автобиографию, через судьбы выдающихся композиторов (Стравинский, Шёнберг, Хуго Вольф), и через средневековый сюжет о Фаусте и Мефистофеле.
- 1949 Самоубийство Клауса Манна.
- 1950 Смерть Генриха Манна.
- 1951 Опубликован роман «Избранник» по мотивам средневековой легенды «О добром грешнике», превратившейся под пером писателя в иронически изощренное суперинтеллектуальное повествование на тему эдипова комплекса.
- 1952 Возвращение в Швейцарию.
- 1954 Роман «Признания авантюриста Феликса Круля», который сам Томас Манн считал своей лучшей книгой. Блистательная ирония писателя заполняет все повествование, отодвигая на второй план сюжет и характеры. Продолжая традиции плутовского романа, Т. Манн одновременно пародирует их: блестяще владея приемами социально-психологической характеристики персонажей, писатель иронизирует над самим принципом психологизма, и так далее. После возвращения в Европу писатель посещает ГДР и ФРГ, но до конца жизни остается в Швейцарии.
- 1955 12 августа Томас Манн скончался в Цюрихе.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ Т. МАННА НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

- Собрание сочинений. Т. 1–5. М., 1910.
- Собрание сочинений в десяти томах. Предисловие Б. Сучкова. М., 1959–1960.
- Будденброки. М., 1969 (БВЛ, т.165).
- Иосиф и его братья. Т. 1–2. М., 1968 (переиздано в 1987 г.).
- Письма. М., 1975 ("Литературные памятники").

ЛИТЕРАТУРА О Т. МАННЕ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

- Томас Манн. Библиографический указатель. М., 1956.
- Адмони В.Г., Сильман Т.И. Томас Манн: Очерк творчества. Л., 1960.
- Русакова А.А. Томас Манн и его роман «Доктор Фаустус». М., 1967.
- Русакова А.В. Томас Манн в поисках нового гуманизма. Л., 1969.
- Апт С.К. Томас Манн. М., 1972.
- Кургинян М. Романы Томаса Манна. Формы и метод. М., 1975.
- Мотылева Т.Л. Томас Манн и русская литература. М., 1975.
- Апт С.К. Над страницами Томаса Манна: Очерки. М., 1980.
- Дирзен И. Эпическое искусство Томаса Манна: Мировоззрение и жизнь. М., 1981.
- Федоров А.А. Томас Манн: Время шедевров. М., 1981.

ПАУЛЬ ХЕЙЗЕ (PAUL HEYSE)

- 1830 15 марта в семье профессора-филолога Берлинского университета Карла Хейзе и Юлии Хейзе (в девичестве Заалинг) родился второй сын, Пауль. Блестяще одаренный мальчик имел все возможности для хорошего образования. Обучаясь в лучшей гимназии Берлина, он начинает писать стихи и прозу. Мать вводит его в лучшие литературные салоны Берлина, где он знакомится с популярнейшим тогда поэтом и драматургом Эмануэлем Гайбелем, который становится его покровителем.
- 1847 Пауль Хейзе поступает на классическое отделение Берлинского университета, среди его

- учителей – знаменитый филолог Карл Лахман. Пауль вступает в литературное объединение «Туннель через Шпрее», где в том числе знакомится с Т. Штормом и Т. Фонтане.
- 1849 Опубликованы первый литературный опус П.Хейзе, сборник сказок «Источник молодости».
- 1850 Изучает в Боннском университете историю искусства и романские языки.
- 1851 Пауль Хейзе защищает диссертацию о провансальской поэзии.
- 1852 Получает стипендию прусского министерства культуры для углубленного изучения романских литератур в Италии. В Италии он пишет свои первые романтические новеллы, самой известной из них стала «Строптивая» (*L'Aggabiata*, 1853). С этого времени итальянские сюжеты постоянно присутствуют в творчестве Хейзе.
- 1854 По рекомендации Э. Гайбеля баварский король Максимилиан II предлагает Паулю Хейзе большую пожизненную стипендию с условием, чтобы он переехал в Мюнхен и вступил в Мюнхенский кружок поэтов, с помощью которого баварский король хотел превратить Мюнхен в литературную столицу Германии, как это в XVIII веке удалось веймарскому герцогу Карлу Августу, пригласившему Гёте, Гердера и Шиллера. Пауль Хейзе принимает предложение, женится на дочери берлинского профессора-искусствоведа Маргарете Куглер и вместе с ней переезжает в Мюнхен. В браке с Марианной Куглер у Хейзе было четверо детей.
- 1855 В Мюнхене начинает функционировать писательское объединение «Крокодил», созданное П. Хейзе и Э. Гайбелем, в которое входят весьма известные тогда литераторы: Феликс Дан, Виктор фон Шеффель, Фридрих Боденштедт и многие другие. Опубликован сборник «Новеллы».
- 1860 Умерла жена Хейзе.
- 1862 Опубликована «Мюнхенская книга поэтов», представившая поэтическую продукцию объединения «Крокодил». Выходят в свет многочисленные произведения Пуля Хейзе, в том числе повесть «Андреа Дельфин» и новелла «Рафаэль».
- 1864 Опубликована историческая драма «Элизабет Шарлотта», одна из немногих популярных драм Хейзе (всего он написал более 60 драм).
- 1866 Пауль Хейзе женится на Анне Шубарт. Публикует историческую пьесу «Ганс Ланге».
- 1868 Новый баварский король Людвиг II (восторженный почитатель Р. Вагнера) лишает королевской стипендии Э. Гайбеля и, по сути, вынуждает его покинуть Мюнхен. Пауль Хейзе в знак протеста отказывается от королевской стипендии и начинает вести более независимую от королевского двора жизнь. Опубликована историческая драма «Кольберг», относимая к числу самых лучших в его наследии.
- 1869 Опубликован сборник «Моральные новеллы».
- 1870 Опубликован второй сборник «Новеллы в стихах» с поэмой «Саламандр», наиболее ярком опыте Хейзе в данном жанре.
- 1873 Роман «Дети мира», написанный под влиянием популярной тогда книги Давида Штрауса «Старая и новая вера».
- 1875 Опубликован роман «В раю», в центре которого описание литературно-художественной жизни Мюнхена.
- 1876 Пауль Хейзе вместе с писателем Германом Курцем выпускают последний, двадцать четвертый, том серии «Сокровища немецкой новеллы». Вместе с Г. Курцем он также перевел и издал многотомное собрание «Сокровища зарубежной новеллы».
- 1872–1914 Публикуются «Избранные сочинения» Пауля Хейзе в 38 томах. Начиная с 1880-х годов немецкие натуралисты начинают критиковать творчество П. Хейзе, но оно продолжает сохранять популярность у массового читателя.
- 1892 В трех томах опубликован роман «Мерлин», в котором П. Хейзе попытался достойно ответить на нападки натуралистов.
- 1900 Опубликована автобиографическая книга «Воспоминания юности и признания», в которой сохранены подробности литературной жизни Германии XIX века.
- 1901–1902 Опубликованы «Зимние дневники из Гардоны» (по названию места в Италии, где Хейзе обычно проводит зимние месяцы).
- В течение всей жизни Пауль Хейзе активно переводит испанских и итальянских писателей, в том числе Леопарди, Фоскола, Кардуччи и др. Для новых изданий Шекспира он перевел также драмы «Антоний и Клеопатра», «Тимон Афинский».
- 1910 Паулю Хейзе присуждена Нобелевская премия по литературе "за художественность, идеализм, которые он демонстрировал на протяжении своего долгого и продуктивного творческого пути в качестве лирического поэта, драматурга, романиста и создателя

известных всему миру новелл". Но в самой Германии отношение к Паулю Хейзе в эти годы уже скорее негативное. Революционеры-экспрессионисты, ненавидевшие бидермайеровский немецкий уют и желавшие уничтожить его, видели в творчестве Хейзе наиболее полное воплощение немецкого бидермайера.

1914 2 апреля скончался Пауль Хейзе.

1924 В Штутгарте опубликованы «Избранные сочинения» Хейзе в 15-ти томах (переизданы в 1984–1985 гг.).

СОЧИНЕНИЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Дети века. М., 1873.

В раю. М., 1876.

Новеллы // Хейзе П. Новеллы. *Шнитцлер К.* Избранные произведения. Послесловие (о П. Хейзе) А.А. Гугнина. М.: Панорама, 1999 (Библиотека "Лауреаты Нобелевской премии").

РУДОЛЬФ ЭЙКЕН (ОЙКЕН) (RUDOLF EUCKEN)

- 1846 5 января в Аурихе (недалеко от границы с Голландией) в семье чиновника почтового ведомства Аммо Баккера Эйкена родился первенец Рудольф; детство его было омрачено тяжелой болезнью и смертью отца, а затем и брата. Но мать, Ида Мария Гиттерман, дочь священника и сама образованная женщина, изо всех сил старалась дать сыну образование.
- 1863 После окончания гимназии поступил в Гёттингенский университет, где изучал филологию, историю и философию. Посещал в том числе лекции философа Германа Лотце.
- 1866 Защитил диссертацию о языке сочинений Аристотеля.
- 1867–1871 Живет в Берлине, преподавая в нескольких гимназиях. Знакомится с философом Адольфом Гренделенбургом, у которого заимствует некоторые идеи о взаимосвязи философии, истории и религии.
- 1871–1874 Работает профессором философии в Базеле.
- 1872 В Берлине опубликована книга Эйкена «Исследовательский метод Аристотеля».
- 1874–1920 Профессор Йенского университета.
- 1878 В Лейпциге опубликована книга «История и критика фундаментальных понятий современной философской мысли», в которой Эйкен стремился проанализировать этимологическое и содержательное наполнение общепринятых философских понятий в их историческом развитии. Книга вызвала интерес в научных кругах, в 1880 г. была переведена на английский язык.
- 1879 В Лейпциге вышла книга Эйкена «История философской терминологии».
- 1880 Опубликована книга «Об образах и сравнениях в философии».
- 1882 Вступает в брак с Иреной Пассов. В этом браке выросли дочь и два сына.
- 1886 В Галле опубликована книга Эйкена «Философия Фомы Аквинского и культура Нового времени».
- В Гейдельберге вышла книга Эйкена «Об истории новой философии, преимущественно немецкой».
- 1888 В Лейпциге опубликована книга «Единство духовной жизни в сознании и деяниях человечества».
- 1890 Выходит в свет книга «Проблемы человеческой жизни глазами великих мыслителей», вызвавшая значительный интерес в связи с общим кризисом философии, которая начинает интенсивно дробиться на многие направления.
- 1896 В книге «Борьба за духовную жизнь» Эйкен приступает к свободному изложению собственных философских позиций, суть которых состоит в поисках аргументов, способных примирить идеализм и материализм в философии с помощью внесения достижений позитивистской европейской науки в изложение истории философии и ее основных постулатов.
- 1901 Опубликована книга «Истина религии», в которой – тоже в духе времени – подчеркивается фундаментальная ценность религии для идеально организованной духовной (и практической) жизнедеятельности.
- 1907 Выходит книга «Основные черты нового миропонимания», в которой Эйкен развивает свои попытки эклектического примирения идеализма и позитивизма, оставляя высший приоритет за вечными духовными ценностями, которые находятся вне повседневной

- реальности. Эти идеи – в эпоху "богоискательства" и постоянной "смены вех" – находят достаточно широкий отклик. Книги Р. Эйкена переводятся на английский, русский и другие языки.
- 1908 Рудольф Эйкен получает Нобелевскую премию по литературе "за серьезные поиски истины, всепроникающую силу мысли, широкий кругозор, живость и убедительность, с которыми он отстаивал и развивал идеалистическую философию".
- 1909 Эйкен с задержкой на год прочитал Нобелевскую лекцию «Натурализм или идеализм», в которой расставляет итоговые акценты своих философских поисков. По его мнению, современный идеализм, хотя и не отрицает натурализма (то есть позитивистской науки и философии), но стоит гораздо выше натурализма, так как "поднимается над культурой, над жизнью, осознает себя в вечности". Проблемы, которые пытался решить, но так и не решил Эйкен (и многие его современники), остаются, по сути, открытыми и до сих пор: в философии до сих пор нет примирения и единства между так называемыми идеалистами и так называемыми материалистами и продолжается дробление философии на обособляющиеся течения.
- 1911 Эйкен читает курс лекций в Англии.
- 1912 Проводит полгода в США, читая лекции в разных вузах и колледжах. Встречается с Теодором Рузвельтом.
- 1914 В начале первой мировой войны занимает националистическую позицию, что было весьма характерно для большинства интеллигенции.
- 1926 15 сентября скончался Рудольф Эйкен.

СОЧИНЕНИЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Основные проблемы современной философии религии. СПб., 1909.

Смысл и ценность жизни. Харьков, 1911.

ЛИТЕРАТУРА ОБ ЭЙКЕНЕ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Беляев В. Философия Р. Эйкена. СПб., 1912.

Блонский П. Современная философия. Ч. 1–2. М., 1918–1922.

ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

Е.А. Зачевский (Санкт-Петербургский государственный
технический университет)

НЕЗНАКОМЫЕ СТИХИ ГОТФРИДА БЕННА И ТЕОДОРА КРАМЕРА
(К ПРОБЛЕМЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА)

Перевод поэтического текста, как известно, связан с неминуемыми утратами, и основная задача переводчика заключается в сведении этих утрат до минимума. Сложность проблемы состоит в том, что деятельность переводчика обусловлена целым рядом элементов, среди которых важнейшую роль играют, по мнению В. Брюсова, одного из теоретиков поэтического перевода, «стиль языка, образы, размер и рифма, движение стиха, игра слогов и звуков». Отсюда вывод: «Воспроизвести при переводе стихотворения все эти элементы полно и точно – немислимо... Выбор этого элемента, который считаешь наиболее важным, составляет метод перевода» [1, с. 189].

Об этом же, но более эмоционально, говорит и М. Лозинский, крупнейший русский переводчик XX века, предостерегая при этом от переводческого своеволия в обращении с поэтическим текстом: «... поэт-переводчик должен позволять себе *как можно меньше* отступлений, должен держать как можно *круче к ветру*, как можно меньше лавировать. А там, где отступления в виде пропусков, замен и добавлений неизбежны, – в том, как они сделаны, сказываются его такт, его вкус, его искусство». И далее: «Тем больше заслуга поэта-переводчика и тем большим он себя показывает художником, чем *объективнее* он в своей работе, чем полнее он перевоплощается в того поэта, стихи которого воссоздает» [2, с. 170, 189].

Существует и другая точка зрения. Б. Пастернак, активно выступавший против «музейного» характера перевода, писал: «... дословная точность и соответствие формы не обеспечивают переводу истинной близости. Как сходство изображения и изображаемого, так и сходство перевода с подлинником достигается живостью и естественностью языка. Наравне с оригинальными писателями, переводчик должен избегать словаря, не свойственного ему в обиходе, и литературного притворства, заключающегося в стилизации. Подобно оригиналу, перевод должен производить впечатление жизни, а не словесности» [3, с. 394].

Какие бы доводы ни приводили приверженцы обоих направлений, «вольного» и буквального перевода, они, в конечном итоге, спорят о способах передачи концептуальной и эстетической информации, заложенной в поэтическом тексте. Выполнение этой задачи невозможно без знания всего комплекса исторических, страноведческих, идеологических и культурологических явлений определенного языкового региона, страны, эпохи, что позволяет переводчику глубже проникнуть в суть переводимого текста, лучше понять подспудные движения авторской мысли, прямо или косвенно опосредованной веяниями времени. Переводческая всеядность редко приводит к положительным результатам, и поэтому переводчик должен, по возможности, оставаться в одном языковом регионе, а еще лучше – в одной исторической эпохе, и, каким бы фантастическим это предложение ни показалось, ограничиться одним автором или авторами, близкими по духу (хотя повседневная действительность, по понятным причинам, лишает переводчика подобной возможности). Но даже если все эти требования будут выполнены, перевод окажется неполноценным, если переводчик не способен отказаться от своего поэтического честолюбия, не способен «наступить» на свое «я» и безоговорочно принять весь комплекс условий, выдвигаемых автором.

Последнее обстоятельство особенно важно, ибо в противном случае мы получим не перевод произведений того или иного поэта, а поэтические размышления по их поводу самого переводчика, которые, какими бы они ни были интересными, остаются размышлениями (а порой и измышлениями) именно переводчика, а не автора. Нечто подобное наблюдается в переводах немецкоязычных авторов, сделанных достаточно известным переводчиком В. Топоровым, для творческого стиля которого характерна принципиальная независимость по отношению к авторскому тексту. Его переводы в пору назвать «из стихотворений такого-то» (как это и было, между прочим, принято в давние времена, когда переводчик по каким-либо причинам отходил от авторского текста), хотя Топоров настаивает на том, что на суд читателя выносятся оригинальные произведения определенных авторов.

Особое пренебрежение к авторскому тексту проявилось в переводах В. Топорова стихотворений Г. Бенна. Вышедшее в 1997 году в Петербурге в издательстве «Евразия» первое достаточно полное по составу двуязычное собрание стихотворений этого крупнейшего немецкого поэта XX века оставляет странное впечатление. Почти каждое стихотворение Бенна в переводе Топорова обрастает таким обилием переводческих добавлений, что от оригинала мало что остается. Ситуация усугубляется еще и тем, что переводчик постоянно пытается поправить автора, додумать за него, расширить образы, а порой и вообще сменить акценты, придавая переводному тексту совсем другой стилистический и смысловой характер.

Ярким примером такого «улучшенного», эмоционально «усиленного» и совсем неизвестного Бенна является перевод Топоровым стихотворения «Saal der kreissenden Frauen» – «Палата орущих баб» [4, с. 52–53]. Уже само название стихотворения переведено достаточно свободно. Если «орущих» еще допустимо, ибо изначально глагол «kreißen» означал «громко кричать при родах» и лишь со временем получил обобщающее понятие «рожать, мучиться родами», то замена существительного die Frau – «женщина» на «баба» совершенно выпадает из стилистики текста. Die Frau в значении «баба» употребляется только применительно к жительницам деревни и уж никак к жительницам города, какого бы сословия они ни были. Для русского читателя «баба» также ассоциируется с жительницами деревни. Городское, с оттенком пренебрежительности, просторечное «баба», то есть «женщина вообще», в немецком языке в силу многозначности слова die Frau имеет другие наименования (напр. «Frauenzimmer», «Weibsbild», «Weibervolk»). Поэтому заглавие следовало бы перевести как «Палата рожениц». В конце концов, заглавие стихотворения не самое главное, хотя и здесь уже просматривается намерение переводчика обострить нейтральное высказывание.

Дальнейшие строки говорят о том, что переводчик явно вышел за рамки, отведенные ему текстом и заложенным в нем авторским смыслом. Сравним авторский текст, прозаический подстрочник и перевод. Для большей наглядности я выделю те места в переводе, которые по каким-либо причинам не соответствуют оригиналу.

Die ärmsten Frauen von Berlin –
dreizehn Kinder in anderthalb Zimmern,
Huren, Gefangene, Ausgestoßene –
krümmen hier ihren Leib und wimmern.
Es wird nirgends so viel geschrien.
Es wird nirgends Schmerzen und Leid
so ganz und gar nicht wie hier beachtet,
weil hier eben immer was schreit.

Беднейшие женщины Берлина –
тринадцать детей в полуторной комнате,
Шлюхи, арестантки, отбросы общества –
Корчатся здесь в муках и стонут.
Нигде так много не кричат.
Нигде на боль и страдания
Так мало обращают внимания как здесь,
Потому что здесь всегда кто-нибудь да кричит.

Беднейшие **бабы** всего Берлина –
Тринадцать младенцев в полутора комнатах,
Проститутки, преступницы, воровки из магазина
Корчатся здесь, **и никто не вспомнит их.**
Нигде не услышишь такого **ора**,
Нигде не увидишь подобных мук,
Как среди городского сора,
Как меж ногами сучащих сук.

Допустим, что вместо Frauen можно употребить «бабы». Но вот откуда взялись «проститутки, преступницы, воровки из магазина»? Бенн употребляет разговорное слово (единственное в стихотворении!) «Huren», что значит «шлюхи, потаскухи, блудницы», а словарь И.Я. Павловского (1911) вслед за «Ручным словарем» И. Шмидта (1839) добавляет и более хлесткое слово «блядь, блядка» [5 с. 668; 6, с. 32]. Слово «проститутка» не имеет особой эмоциональной окраски, это достаточно нейтральное и в силу этого официальное обозначение представительниц древнейшей профессии. Об этом говорит хотя бы тот факт, что в известном словаре Эрнеста Борнемана «Секс в устах народа» (1974) для слова «проститутка» приводится пять страниц убористого шрифта [7, S. 44–48].

Если Gefangene – «арестантки», то есть женщины, совершившие преступления и отбывающие свой срок в тюрьме, еще вполне допустимо, то замена Ausgestoßene – «отбросы общества» на «воровки из магазина» совершенно неприемлема, даже если это вызвано рифмой «Берлина – магазина» тем более что в оригинале эти строки не рифмуются: «Berlin – Ausgestoßene». Бенн не сообщает нам таких подробностей, и переводчик не имеет права приписывать персонажам стихотворения качества и свойства, отсутствующие в оригинале. Относительно того, что «никто не вспомнит их», этих женщин, можно было бы также не распространяться, ибо это тоже лишь догадки переводчика, к тому же выраженные не по-русски. Надо заметить, что одной из особенностей переводов Топорова являются необоснованные расширения содержательной картины оригинала – ему кажется, что автор где-то не «дожал», чего-то не договорил, о чем-то умолчал, хотя общий настрой стихотворения свидетельствует о полном нежелании автора давать какие-либо дополнительные характеристики героям своих произведений.

Две последние строки этой строфы свидетельствуют об еще большем искажении авторской мысли переводчиком, который пытается всячески обострить авторский контекст, доводя его до абсурда. Что может обозначать фраза «как меж ногами сучащих сук»? Бенн уже определил социальное лицо этих женщин (шлюхи, арестантки, отбросы общества), выразив тем самым свое – довольно прохладное – отношение к ним. Тем не менее, переводчик добавляет бранное слово «сука», усугубляя его доморощенной аллитерацией «сучащих сук». Выражение «сучить ногами» обычно употребляется применительно к младенцам, но в стихотворении речь идет о роженицах, которые, даже если предположить, что они от боли сучили ногами, то вряд ли смогли бы таким образом произвести на свет ребенка. К тому же сам этот, с позволения сказать, переводческий окказиональный оборот «меж ногами сучащих сук» противоречит не только смыслу и интонации стихотворения Бенна, но и русскому языку даже с учетом поэтических вольностей, хотя у Бенна подобные вольности практически отсутствуют. Таким образом, ясно, что никакие провокации со стороны автора не могли подвигнуть переводчика на столь решительные действия и все его «добавления» оказываются урожаем собственного посева, при том довольно сомнительного свойства.

Такое вольное толкование текста допускает возможность появления перевода, например, «Евгения Онегина» А.С. Пушкина на любой иностранный язык с «добавлениями» в духе Топорова. Почему бы не допустить такой вариант, буде наш переводчик соберется интерпретировать стихи Пушкина на каком-либо иностранном языке:

«Мой дядя, раздолбай, придурок,
Когда собрался дуба дать,
Заставил родичей, ублюдок,
дерьмо за ним, вишь, прибирать».

Возможно, так и было на самом деле, возможно, «так думал молодой повеса» в действительности, но Пушкин почему-то не стал занимать внимание читателя такими подробностями да еще в таком изложении, хотя переписка поэта свидетельствует о том, что он не гнушался браниться «по-матерну», говоря при этом даже о самых высоких чувствах.

Однако и последующие строки стихотворения Бенна в переводе Топорова говорят о том, что автор как таковой переводчику не нужен – он сам строит фабулу своего перевода, сам придает ему стилистический рисунок, далекий от оригинала.

«Pressen Sie, Frau! Verstehn Sie, ja?
Sie sind nicht zum Vergnügen da.
Ziehn Sie die Sache nicht in die Länge.
Kommt auch Kot bei dem Gedränge!
Sie sind nicht da, um auszuruhen.
Es kommt nicht selbst. Sie müssen was tun!»
Schließlich kommt es: bläulich und klein.
Urin und Stuhlgang salben es ein.

«Тужтесь, женщина! Вы понимаете, да?
Вы здесь не ради удовольствия.
Не затягивайте это дело.
Бывает, что и кал пойдет при натужении!
Вы здесь не для того, чтобы отдыхать.
Сам по себе ребенок не выйдет. Вам надо что-то делать!»
Наконец он появляется: маленький и синенький.
Мочой и испражнениями помазанный.

«– Тужься, давай! Понимаешь, нет?
Это тебе, поди, не минет!
Сил не хватает на вас сердиться.
Что разлеглась? Начинай трудиться.
Так повернешься, сяк извернешься.
Что ж, бывает, и обосрешься». **Вот он, в дерьме и в ссаке. Здорово!**
Синий?.. **А ты хотела – какого?**

Начнем с того, что у Бенна говорит врач, берлинский врач, человек с высшим образованием, и, учитывая менталитет нации и время происходящего (как-никак, кайзеровские времена), лексикон этого врача, как бы он ни относился к своим пациентам, соответствует его положению. Этот врач никогда не опустится до просторечия, сохраняя тем самым дистанцию между собой и представителями берлинского дна. Эта дистанция четко определяется Бенном вежливо-отстраненным обращением врача к роженице на «Вы». В этой же тональности выдержан и весь разговор врача с роженицей, лишенный какой-либо разго-

ворной лексики. Касаясь самых неприятных сторон человеческой природы, врач обходится нейтральной, медицинской терминологией – *der Kot* – «кал», а не *die Scheiße* – «дерьмо, говно».

В переводе Топорова врач Бенна превращается в такого забулдыгу, который, судя по тональности его разговора с роженицей и по составу его лексики, сродни своим пациентам, что никак не вяжется с духом оригинала. Практически вся вторая часть стихотворения является плодом фантазии переводчика, притом фантазии явно болезненной. Совершенно не понятно, чем руководствовался Топоров, заменяя строку «Вы здесь не для того, чтобы отдыхать» на разухабистую поделку «Это тебе, поди, не минет!». Мало того, что просторечное «поди» в устах берлинского врача слово чужеродное, вдобавок к этому переводчик «объяснил» читателю, какого рода удовольствие – «минет» – может испытывать эта роженица, имея в виду ее профессию. Учитывая тот факт, что Бенн был врачом-венерологом, можно было бы предположить, что, если была бы в том надобность, он употребил бы это или какое-нибудь другое слово для характеристики любовных утех своей пациентки, но он этого не сделал, потому что такие подробности не входили в его творческие планы, ибо они нарушали внутренний строй стихотворения, его стилистику, его дух. Именно поэтому Бенн называет человеческие отправления «кал», «моча», «испражнения», хотя наш переводчик трактует эти слова в сниженном варианте «обосрешься», «дерьмо», «ссака». Трудно сказать, чего здесь больше – пренебрежения к замыслу поэта или постсоветской вседозволенности.

В конце концов, дело не в слове, а в его принадлежности к контексту, соответствии авторскому замыслу, что, собственно, и придает любому произведению (а поэтическому особенно, учитывая его компактность, многозначительность смысловой нагрузки) неповторимую окраску. Пренебрежение этим обстоятельством приводит к искажению авторского замысла, о чем свидетельствуют следующие строки:

Aus elf Betten mit Tränen und Blut
grüßt es ein Wimmern als Salut.
Nur aus zwei Augen bricht ein Chor
von Jubilaten zum Himmel empor.

С одиннадцати постелей слезами и кровью
его приветствовали словно салют жалобные стоны.
Только из двух глаз грянул к небу
хор «Возрадуйтесь».

На одиннадцати койках, в слезах и крови,
на одиннадцати помойках, реви не реви.
А новые глазки блеснули – глядь,
Время, красавица, ликовать.

Продолжая уснащать перевод просторечными оборотами («реви не реви», «глядь») и «красочными» дополнениями («на одиннадцати помойках»), Топоров не заметил (а может быть, и не узнал) смены тональности стиха, отмеченной авторской иронией, проявившейся в выражении «грянул хор "Возрадуйтесь" к небу». «Der Jubilate» (от лат. *iubilare* – «ликуйте, возрадуйтесь») означает первое слово евангелического псалма (66.1), исполняемого в третье воскресенье после Пасхи. Действительно, есть немецкое слово «*jubilieren*» – «ликовать, радоваться», однако Бенн употребляет именно «Chor von Jubilaten», а не «*jubilieren*», вкладывая в это выражение особый смысл, чтобы подчеркнуть убожество и ничтожество происходящего словами высокого и торжественного гимна, посвященного воскресению Христа. Подобное переводческое упущение тем более разительно, если учесть отрицательное отношение Бенна к «жизни», к человеческой цивилизации вообще, к человеку самому как к «наполовину удавшемуся существу, проекту творения» [8, S. 1933]. Топоров сводит все к частному случаю, в то время как Бенн придает этому частному случаю вселенское значение.

Последние строфы стихотворения Бенна также подверглись переводческой правке, изменив и содержание, и стилистику оригинала.

Durch dieses kleine fleischerne Stück
wird alles gehen: Jammer und Glück.
Und stirbt es dereinst in Röcheln und Qual,
liegen zwölf andere in diesem Saal.
Через этот маленький комочек плоти
пройдет все: горести и счастье.
А умрет оно когда-либо в мучениях и предсмертном хрипе,
двенадцать других лежат в этом зале.

Плоти невзрачный на вид комок
Как бы от радости не занемог.
А околет он – смертью разбужена,
Пустится в плач остальная дюжина.

Бенн в трех строках набрасывает картину будущего родившегося ребенка, ни одним словом не выразив своего какого-либо отношения к его судьбе. Родившийся ребенок – один из многих, и поэтому Бенн, говоря о нем, ограничивается расхожей, нейтральной лексикой: «Jammer», «Glück», «sterben», «Röcheln», «Qual». Переводчик же сразу (у Бенна «dereinst», то есть когда-либо) готов отправить младенца на тот свет, охарактеризовав к тому же этот акт грубым просторечным словом «околоть», усомнившись, вероятно, в богатстве словарного запаса поэта. Действительно, в немецком языке есть слова – «vergesken», «kgeriepen», – которые соответствуют русскому слову «околоть», но сверхзадача рассматриваемого стихотворения Бенна не требует применения столь сильных средств, ибо весь цикл «Морг», куда входит данное стихотворение, являет собой глубокое презрение к роду человеческому. «Мозг – ложный путь» [9, S. 34], единственное, что было бы приемлемым для человека, это «Вернуться вспять, за первый день творенья, // Комочком слизи в теплый мрак болот» [цит. по 10, с. 80]. Отсюда холодность, принципиальная отстраненность, отсутствие какого-либо интереса к внутренней жизни его отдельных представителей. Находясь «по ту сторону добра и зла», Бенн лишь фиксирует различные проявления жизни человека, какого бы свойства они не были, и испытывает лишь легкую иронию с оттенком презрения к этому существу, мнящему себя венцом творения.

Перевод Топорова совершенно меняет семантико-стилистическую тональность стихотворения Бенна, радикально меняет точку зрения. Авторская позиция, в интерпретации Топорова, отмечена проявлениями агрессивности, истеричных выкриков, площадной брани. Складывается впечатление, что автор полон негодования по поводу непотребных действий своих героев, всячески обличает их, надеясь вызвать у читателя чувство брезгливости, отторжения, неприятия, какой-то социальной оценки, хотя на самом деле позиция автора основывается на генеральном отрицании жизни как явления. Отсюда холодность, ироничность, настороженность, отстраненность авторской позиции. Бенн бесстрастно фиксирует происходящее, оживляя его лишь ироническим подтекстом. Не заметить этого – значит не понять основы художественного творчества поэта, его мировоззрения, в том числе и стилистики произведения.

В качестве приемлемого перевода этого стихотворения можно привести перевод В.Б. Миклушевца, в котором хотя и есть некоторые мелкие несоответствия оригиналу, но в нём сохранена общая верность авторскому замыслу, сохранён авторский стиль, фактура стиха:

Зал роженец

Полторы палаты, тринадцать мест.
Беднейшие женщины Берлина,
заключённые, проститутки, бездомные...
У всех одна и та же причина
скрючиться – тот же кричащий жест.
Криков нигде не умеют встречать,
как здесь, привычным таким безразличьем.
Здесь всегда есть кому кричать.

«Женщина, тужьтесь! Понятно, да?
Такое не делается без труда.
Так не тяните! Давайте! Ну же!
Дерьмо попрёт, бывает и хуже.
Вы не на отдыхе! Здесь не игра!
Что-нибудь сделать и вам пора».
И всё это, чтобы вылезти мог
в моче и кале синий комок.
Вопль остальных в крови и в слезах
приветствует этот будущий прах,
и лишь из двух прорывается глаз
что-то похожее на экстаз.

Тельце свою сыграет роль,
счастье пройдёт сквозь него и боль,
а если в хрипах умрёт оно,
ещё двенадцать вопят всё равно [11, с. 47].

В примечаниях к своим переводам стихотворений Г. Бенна В. Топоров замечает, что в его «переводах интерпретационное начало (а поэтический перевод – всегда интерпретация) усилено за счёт обращения к эссеистике, прозе и драматургии Бенна, являющихся косвенными комментариями к его поэзии» [4, с. 489–490]. Несомненно, переводчик должен знать не только сам текст, но и сопутствующие ему материалы, как и вообще само творчество автора. Но очень часто случается, что высказывания автора и его творческая практика не находятся в добром согласии. Если мы обратимся к речи Г. Бенна «Современное

"Я"» (1920), своего рода творческой программе молодого поэта, которую сам поэт позднее расценил как «индивидуалистическую и экстремальную», то по своей экзальтированности она совершенно не отвечает ранней лирике Бенна. Судя по всему, переводчик не понял этой разницы, и постарался представить нам не только искажённый образ поэта, но и искажённый смысл его стихотворения.

Нечто схожее, но с обратным знаком, мы встречаем в переводах Е. Витковского стихотворений известного австрийского поэта Теодора Крамера (1897–1958). Если Топоров старался радикализировать авторский текст, придать несвойственную ему резкость, то Витковский наоборот пытается смягчить авторскую позицию, нейтрализовать или романтизировать натуралистические образы оригинала. Эта тенденция особенно ощущается в военных стихах поэта, лишённых какой-либо поэтичности во всём, что касается собственно войны. Натурализм, даже некая деловитость и отстраненность в изображении войны во всех её проявлениях, и, как противопоставление бездушному механизму уничтожения всего живого, тонкий лиризм в передаче внутреннего мира человека, пытающегося противостоять молоху войны, не растерять человеческих качеств в бесчеловечных условиях, – вот основная составляющая поэзии Крамера.

В переводе Витковского война (и не только она, но и весь предметный мир повседневности) предстает как нечто второстепенное, происходящее где-то на периферии поэтического сюжета, и поэтому наиболее жестокие её проявления переводчик, в лучшем случае, просто игнорирует или же, что совсем не соответствует авторскому замыслу, романтизирует. Поэтическое мировосприятие Крамера покоится на столкновении непоэтической повседневности с поэтической природой человека. Поэтому стихотворения Крамера плотно заставлены предметами, вещами, которые, казалось бы, имеют отдаленное отношение к поэтическому сюжету, что, вероятно, и побудило переводчика отнестись к ним с пренебрежением. Здесь, вероятно, сыграло свою роль широко распространенное мнение о том, что «фактуальная информация лирического стихотворения есть, как правило, не стержневой, а маргинальный элемент его смысла и... парадоксальным образом тяготеет не столько к *плану содержания*, сколько к *плану выражения* поэтической речи – а ведь суть поэтического перевода как раз и состоит в преобразовании исходного плана выражения средствами иноязычной художественно-семиотической системы с единственной целью – сохранить по возможности неизменным план его концептуально-эстетического содержания» [12, с. 105]. Однако, именно на фоне фактуальной информации, на фоне обыденного, которое даже не характеризуется, а лишь фиксируется автором во всех его непоэтических, страшных проявлениях, вдруг ярко и необычно высвечивается богатый мир человеческих чувств, а искажение этого фона или игнорирование его снижает воздействующий потенциал концептуально-эстетического содержания стиха.

Сохранив ту же последовательность представления материала, что и в анализе перевода Топорова, обратимся непосредственно к стихотворению Крамера «Es war ein schmaler Hof, in dem wir lagen...» – «Мы улеглись на каменной брусчатке...» [13, с. 76–77].

Es war ein schmaler Hof, in dem wir lagen
– so schmal, daß fast das Tageslicht verblich-,
mit Wagenrädern angeräumt und Schragen;
schwer, seit der Früh schon, ging gedämpft der Strich
der Bratschen. Auf den krummen Fliesen ruhten
wir in den Mänteln, wie die Erde fahl,
und ließen, trunken, uns vom Hauch umfluten,
der braun und dumpfig kam aus dem Kanal.

Это был узкий двор, где мы лежали, –
такой узкий, что дневной свет почти не был виден, –
заставленный колёсами телег и поленницами дров;
тяжело, уже с утра, раздавался приглушенный звук, издаваемый
альтом от прикосновения смычка.
На неровных плитах покоились
мы в шинелях, блёклые как земля,
и, пьяные, лежали омываемые запахами,
идущими от бурых и затхлых вод канала..

Мы улеглись на **каменной брусчатке**
в потёмках очень тесного двора,
где **фуры громоздились** в беспорядке;
вдали угрюмо ухали с утра
орудия, – но сколько там ни ухай,
однако нас на отдыхе не тронь:
и мы лежали, **с вечера под мухой,**
вдыхая **застоявшуюся вонь.**

Начнём с того, что как могли «громоздиться» в пределах «очень тесного двора» какие-то «фуры»? В оригинале речь идёт о колесах от телег и о поленищах дров (словарь даёт для «Schragen» также такие значения как «ящики», «носилки», «козлы»). В узком дворе, куда и свет почти не проникал, никак не могла разместиться даже одна фура – «большая длинная телега для клади», как сообщает об этом «Словарь русского языка» [14, с. 806], не говоря уже о нескольких фурах.

Ещё большее удивление вызывает сообщение о том, что «вдали угрюмо ухали с утра // орудия», хотя его появление вполне отвечало бы ситуации, вырисовывающейся в стихотворении. Однако автор, который во всем военном цикле называет все предметы, относящиеся к войне, своими собственными наименованиями, не прибегая к эвфемизмам или образным выражениям – «Minenwerfer», «Granaten», «Geschütze», «Kanonen» [13, с. 74, 82, 92], – в данном случае говорит об альте, на котором кто-то играет с раннего утра, а не об ухажущем орудии, или, в крайнем случае, сравнивает орудийный гул со звуками альта. В немецком языке слово «Bratsche» имеет только одно значение – альт, музыкальный инструмент. Возможно, в солдатском жаргоне и существовало нечто похожее на определение какого-то тяжелого орудия (например, «Длинная Берта», мортира, прославившаяся в годы Первой мировой войны), но ни автор, ни переводчик (о словарях мы уже не говорим) не дают нам каких-либо разъяснений на этот счет, хотя переводчик в ряде случаев и делает сноски [13, с. 53, 63, 89, 187]. Две следующие строки являются плодом вымысла переводчика, который решил сообщить о том, что именно думают в этой ситуации солдаты (интонации их рассуждений явно отсылают нас к «Василию Тёркину»), хотя автор ни словом, ни намёком не дал переводчику повода для таких вольностей. Учитывая столь невероятную способность переводчика угадывать между строчек мысли солдат, резонно предположить, что он знает и то, когда солдаты расположились на отдых, а именно «с вечера», и ни в какое другое время.

Провидческие способности переводчики в ещё большей степени проявились при интерпретации следующих строф стихотворения:

Und auf den Schwellen ihrer Kammern hatten
sich längst die Huren schläfrig ausgestreckt
und gaben sich dem dünnen Pfiff der Ratten
träg hin, bis zu den Lenden aufgedeckt.
Nur eine sang und summt, und zu danken
war es nur ihr, daß über uns der Wein
nicht völlig Macht gewann; ein leises Schwanken
enthüllte uns ihr schwarzes Stummelbein.

А на порогах своих комнат
давно уж распростёрлись заспанные шлюхи
и, издавая тонкий писк как крысы,
напевали, раскрывшись до чресел.
Лишь одна и пела вполголоса, и, благодаря
только ей, вино над нами
не взяло силу до конца; тихое покачивание ногой
открыло нам её чёрную культю.

**А в лоджиях, со сна ещё не в духе,
Лишь наскоро перестирнув бельё,
Почти что нагишом сновали шлюхи**
И напевали, **каждая своё.**
И лишь одна – на самом деле пела,
Да так, что хмель бродящего вина
Выветривался напроцъ; то и дело
Покачивала **туфелькой** она.

Изумляет поразительная способность переводчика прозревать события, о которых автор нам ничего не сообщил. Здесь что ни слово, то откровение. Крамер говорит о «комнатах», Витковский – о «лоджиях»; Крамер говорит о том, что «заспанные шлюхи давно уже распростёрлись на порогах своих комнат», а Витковский сообщает нам обратное: «почти что нагишом шлюхи сновали... в лоджиях». Даже если предположить, что девицы из солдатского борделя обретались в лоджиях, возникает вопрос, как они, несчастные, могли сновать на таком узком пространстве. Хотя чего не бывает с людьми, которые «ещё не в духе», особенно после того, как они устроили маленькую постирушку. Но если шлюхи «не в духе», то с чего это они распелись? Автор даёт точную характеристику их пению, напомиравшему «тонкий писк крысы», однако переводчику сравнение показалось слишком грубым, и он поправляет зарвавшегося автора, полагая, что «каждая» из них пела о «своём», о девичьем, и в этом есть определённый налёт романтизма, мол, у каждой шлюхи есть о чем петь. Однако пределом рыцарского отношения

Витковского к представительницам древнейшей профессии явилась последняя строфа этого отрывка, когда он заменил культю («Stummelbein») на «туфельку».

Переводческое своеволие Витковского не знает границ. Порой складывается такое впечатление, что переводчик считает автора недоумком и дописывает за него то, что тот упустил из виду в силу своего, надо полагать, неразумения, социальной зашоренности. Долгое общение Витковского с поэзией Крамера, казалось, должно было привести его к постижению идеологии, стиля, фразировке этого необычного для австрийской литературы художника. Крамер не боится быть резким, не боится вызвать у читателя отвращение описанием натуралистических подробностей. Эти подробности нужны поэту для создания необходимого фона, исключаящего, казалось бы, любую возможность возникновения какого-либо человеческого чувства в современном обществе, а на войне и подавно. Зброшенность человека в жестоких условиях современного мира не терпит ни слезливой сентиментальности, ни безмятежного покоя. Человек должен знать наверно, что его окружает в этом мире. Именно правда жизни помогает ему выжить в нём, и она же толкает его на проявление истинно человеческих чувств в самых экстремальных, в самых, казалось бы, неподходящих ситуациях. Это происходит спонтанно, без каких-либо приготовлений, сам поступок не поддаётся какому-либо объяснению, потому что здесь проявляется самое чистое, глубоко хранимое чувство восприятия человеческого бытия, о чём свидетельствует последняя строфа этого стихотворения:

Und in der Kälte, die aus Flur und Wänden
strich, raffte sich der erste auf vom Stein,
und auf sie zu ging er mit schwanken Händen
und drückte stumm die Lippen auf ihr Bein.
Die dumpfen Bratschen summten plötzlich strenger,
der Reih nach taten wir es stumm ihm nach;
und lächelnd saßen wir, die Gürtel enger
geschnallt, im Dunkel, das herniederbrach.

И в холоде, что шёл от прихожей и стен,
вскочил первый из нас с каменных плит,
и подошёл к ней, покачивая руками,
и молча прижался губами к её ноге.
Глухие скрипки внезапно зазвучали строже,
мы по очереди сделали молча то же, что и он;
и улыбаясь сидели мы, затянув ремни
потуже, объаты темнотой.

**И, чем-то в песне, видимо волнуем,
пусть ко всему привыкший на войне,
вдруг встал один из нас, и поцелуем
почтительно прильнул к её ступне;
гром пушек нарастал, но, встав с брусчатки,
мы тот же самый повторили жест,
смеясь, и вновь легли на плащ-палатки,
в потёмках, растекавшихся окрест.**

Первые две строчки должны были каким-то образом найти (и находят!) отражение в мыслях читателя, а не в комментариях переводчика, выдаваемых за оригинал. Витковский как бы говорит, что опять этот Крамер не сумел передать необычное состояние души обычного солдата, отчего мне, мол, приходится снова и снова объяснять читателю суть происходящего, снова приходится проявлять галантность и заменять совершенно бездушное «молча прижался к её ноге» на «почтительно прильнул», да прильнул не просто к ноге, а «к ступне». Так и видишь, как этот бедолага берёт девицу за ногу и поворачивает её ступнёй вверх, чтобы удобно было совершать акт целования. Правда, тут же Витковский снимает весь пафос случившегося одним словом «смеясь». Шутка это была, а не какое-то нахлынувшее на солдат чувство солидарности и участия по отношению к женщине, ставшей жертвой, как и они, этой бессмысленной войны. У Крамера солдаты не «смеялись», а «улыбались», а это уже совсем другое отношение к случившемуся, здесь теплота чувства, а не веселье. Потому они и ремни затянули потуже, почувствовав себя людьми, придав себе более подтянутый вид, а не расположились на «плащ-палатках», которых, кстати сказать, не было тогда ни у союзных войск, ни у немцев в Первой мировой войне.

В любом стихотворении переводчику приходится выкручиваться, чтобы точнее и осмысленнее передать и содержание, и тональность стиха, и образность поэтического слова. Но когда переводческая отсебятина занимает едва ли не треть стихотворения, то это уже не перевод, а собственное рукоделие переводчика. Правда, иногда создаётся впечатление, что эти обширные и непродуманные вставки вызваны неумением, а то и просто ленью переводчика передать смысл авторских слов, хотя, если честно говорить,

Е. Витковский – неплохой переводчик. Ему мешает его самоуверенность в том, что он знает лучше автора, что следует сказать, и поэтому он поправляет бедолагу, расцвечивая его стихи собственными речениями.

Действующие лица этого преступления – два переводчика В. Топоров и Е. Витковский. При всём разнообразии подхода к своей работе их объединяет одна, но пламенная страсть, – стремление улучшить творчество избранных ими жертв, подогнать их стихи под своё понимание поэзии, а там хоть трава не расти. Никак не могу понять, что им мешает предаться собственному творчеству и на примере своих стихов доказать всему миру, как надо делать настоящую поэзию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов, В. Избранные сочинения. В 2 т. / В. Брюсов – М., 1955. – Т. 2.
2. Багровое светило: Стихи зарубежных поэтов в переводах М. Лозинского. – М., 1974.
3. Пастернак, Б. Воздушные пути / Б. Пастернак. – М., 1982.
4. Бенн, Г. Собрание стихотворений / Г. Бенн; сост., предисл., прим. и пер. с нем. В. Топорова. – СПб., 1997.
5. Павловский, И.Я. Немецко-русский словарь / И.Я. Павловский; 4 изд. – Рига, Лейпциг, 1911.
6. Ручной словарь российско-немецкий и немецко-российский по Словарю Российской Академии сочиненный доктором И.А.Э. Шмидом. – М., 1839.
7. Borneman, E. Sex im Volksmund. Der obszöne Wortschatz der Deutschen. Bd. 2 / E. Borneman. – Reinbek bei Hamburg, 1974.
8. Benn, G. Gesammelte Werke. Bd. 8 / G. Benn. – Wiesbaden, 1968.
9. Benn, G. Gesammelte Werke. Bd. 1 / G. Benn. – Wiesbaden, 1968.
10. История литературы ФРГ. – М., 1980.
11. Бенн, Г. Перед концом света / Г. Бенн. – СПб., 2008.
12. Гончаренко, С. Стиховые структуры лирического текста и поэтический перевод / С. Гончаренко // Поэтика перевода. Сб. ст. – М., 1988.
13. Крамер, Т. Для тех, кто не сплет о себе. Избранные стихотворения / Т. Крамер. – СПб., 1997.
14. Словарь русского языка. – М., 1961. – Т. IV.

Для ўдакладнення атрыманых даных намі праводзілася спецыяльнае анкетаванне. Мы прасілі інфармантаў (200 прадстаўнікоў кожнага гендара ў адной культуры) адказаць на шэраг пытанняў: як іх называюць: а) у публічнай сферы супрацоўнікі, настаўнікі, прадстаўнікі розных службаў і арганізацый; б) у прыватнай сферы сябры, бацькі, дзядулі, бабулі, браты, сёстры, родзічы.

Даныя анкет дапамаглі не толькі пацвердзіць вылучаную ў зводнай табліцы асаблівасць, але і ўдакладніць адну з дастаткова характэрных рыс ужывання дымінутыўных імён – большую разнастайнасць дымінутыўных варыянтаў у жанчын. Апошнія не толькі намнога часцей ужываюць гэтыя імёны, але і маюць больш разнастайную парадыгму гэтых імён. Вызначаная адметнасць фіксуецца нават у англійскай і амерыканскай культурах, дзе парадыгма дымінутыўных імён не такая багатая, як у беларускай ці, асабліва, рускай культуры. Характэрным прыкладам могуць быць адказы на пытанні анкеты англійскай інфарманткі Susan Barlow. Так, у сям’і маці заве яе *Susie*, бабуля *Susannie*, *Sue* ці *Susie*, а лепшая сяброўка нават *Suie* [‘sjVI] і *Sie* [si:], тады калі спецыяльны слоўнік дае толькі форму *Susie* (у розных варыянтах яе напісання) [10, с. 328]. Дзядуля заве яе часам *Sue*, часам *Susie*, а калі злучаецца на яе, то *Ms Barlow*. Калі ж задаволены ёю, то *Susanna*. Муж у хатніх размовах называе *Sue*, у публічнай сферы – *Susan*. Маці таксама на людзях заве яе *Susan* ці *Susanna*.

Аналагічныя факты прыводзіць у сваіх адказах на пытанні анкеты беларуская інфармантка Ніна Шпак. Маці на людзях заве яе галоўным чынам *Нінаю*, але ж у сям’і яна ў яе часцей *Нінка*, *Нінуль*, *Нінуля*, *Нінулька*, а зрэдку, як і у бабкі, *Нінчуля*, *Ніночак* ці *Нінчулька*. Бацька заве яе *Нін* ці на людзях *Нінка*, *Ніна*. Дзядулі таксама завуць яе *Нін*, *Нінка*, але ж могуць назваць *Нінчаю* ці, як бабка, *Нінчулькаю* ці *Нінулькаю*. Сяброўкі да яе звяртаюцца як да *Ніны* ці *Ніначкі*, а ў яе адсутнасць называюць яе часцей за ўсё *Нінкаю*. Лепшая сяброўка можа назваць *Нінуськаю*. Муж ужывае, галоўным чынам, наступныя варыянты: *Нін* ці *Нінуся*. А ў выпадках абстраэна адносінаў увагуле абыходзіцца без усякага імя. Брат заве яе *Нін* і толькі зрэдку *Ніна*. У дзяцінстве, калі сварыўся з сястрой, называў яе *Нінопа* і *Нінопіца*.

Як бачым, дымінутыўныя імёны складаюць значную частку ўсіх варыянтаў парадыгмы кожнага імя. Цікава, што слоўнік лінгвістычных тэрмінаў інтэрпрэтуе дымінутыўную намінацыю як тую, якая сведчыць аб эмацыянальнасці намінанта. Менавіта так тлумачыцца розніца паміж словамі *сонца* і *сонейка* [11, с. 336]. На наш погляд, дымінутыўныя назвы адлюстроўваюць не толькі эмацыянальны настрой камунікантаў, але і дыстанцыю, з якой яны ўспрымаюць рэаліі свету. *Сонейка* падаецца як нешта больш блізкае, чым нейтральнае *сонца*. Тое ж самае можна сказаць і пра імёны асабовыя *Васілёк* і *Васіль*.

Дымінутыўныя імёны, як і дымінутывы ўвогуле, адлюстроўваюць значныя асаблівасці таго свету, які стварыў сабе з іх дапамогай камунікант. Моўны свет жанчыны ў значна большай ступені атрымліваецца пабудаваным з кароткіх перспектыв, чым свет мужчыны.

Паказчыкі адноснай колькасці не адлюстроўваюць усю гендарную спецыфіку ўжывання дымінутыўнага імя ўласнага. Значную ролю, паводле нашых даных, адыгрывае гушчыня рэалізацыі дымінутываў у моўных адзінках – сказах, клаўзах і інтанацыйных групах. У гаворках мужчын яны маніфестуюцца больш раўнамерна, тады калі жанчыны могуць ужываць цэлыя кластары з дымінутыўных імён. Апошнія найбольш характэрныя для моўных паводзін рускіх жанчын, але і беларускі, англійскі і амерыканскі не цураюцца ўключаць іх у арсенал сваіх моўных сродкаў: *Васілёчак* – *Васілёк*, *Віцяйчык* – *Віцячка*; *Коленька* – *Коляюшка* – *Колюсик*; *Babie* – *Bab*, *dear*. Жанчыны значна часцей ужываюць дымінутыўныя імёны ў параўнальных канструкцыях (*Як Юдка той, усё прадасць. Як Чубайсік які*), праўда, у значнай колькасці сітуацый з іранічным ці негатыўным падтэкстам. А ў беларускай культуры нават у большасці выпадкаў такое ўжыванне імя дымінутыўнага мае іранічныя канатацыі.

Калі правесці класіфікацыю атрыманых намі вынікаў з улікам таго, каго канкрэтна камуніканты называлі поўным імем, а каго дымінутыўным, то гендарная дыферэнцыяцыя становіцца яшчэ больш выразнай, асабліва ў вербальных паводзінах мужчын. Так, ва ўсіх культурах жанчыны часцей называюць дымінутыўным імем другіх жанчын. Гэта могуць быць дачкі, сёстры, сяброўкі, супрацоўніцы. Але ж і мужчыны таксама дастаткова часта вызначаюцца праз дымінутыўныя імёны. Часцей за ўсё, калі яны з’яўляюцца сынамі, братамі ці хаця б сябрамі камуніканта-жанчын, але ж проста знаёмыя і супрацоўнікі могуць быць таксама азначаны праз дымінутывы.

У камунікантаў-мужчын падыход іншы. Дымінутывы ў іх рэалізацыі часцей за ўсё суадносяцца з жанчынамі. Другія мужчыны азначаюцца імі (мужчынамі) імёнамі гэтай разнавіднасці вельмі рэдка, асабліва беларусамі, прычым незалежна ад той мовы, на якой яны размаўляюць: рускай, трасянцы ці беларускай. Больш за тое, калі ўдакладніць, як усё-такі ўжываецца той працэнт дымінутыўных імён, якія былі рэалізаваны мужчынамі для азначэння другіх мужчын, то праяўляецца вельмі цікавы малюнак. Самымі распаўсюджанымі дымінутывамі ў такім выпадку будуць тыя, якія з’яўляюцца імем па бацьку толькі (*Пятровіч*, *Ягоравіч*). Яны ўжываюцца значна часцей, чым *Васілёк* ці *Лёнік* і складаюць большую частку такіх імён. На варыянты тыпу *Лёнік* у беларускай гаворцы мужчын прыходзіцца толькі 40% мужчынскіх рэалізацый дымінутыўных імён. Прычым амаль палова такіх форм маніфестуецца дзядулямі, хаця апошнія складаюць толькі каля 10% усіх інфармантаў-мужчын, якія рэалізавалі імёны

тыпу *Лёнік, Славік*. Цікава, што не ўсе імёны мужчын з аднолькавай лёгкасцю ўжываюцца мужчынамі ў дымінутыўнай форме. *Лёнік* і *Славік* аказаліся маніфэставанымі некалькі разоў і не адным камунікантам, але ж самі па сабе яны не вельмі частотныя імёны. А вось самыя частотныя *Саша* і *Валодзя* ўвогуле не былі рэалізаваныя камунікантамі-мужчынамі ў дымінутыўнай форме, калі не лічыць насмешлівае ці іранічнае ўжыванне гэтых імёнаў. Увесь спіс дымінутыўных мужчынскіх імёнаў у рэпліках мужчын складаецца, акрамя *Лёніка* і *Славіка*, з наступных: *Вовачка* (з рэферэнцыямі да анекдота), *Сашанька* (у насмешлівым сказе «Ну, тады няхай Сашанька яе любы гэта ўсё і робіць»), *Міхаська*, *Юрык* (2 разы), *Эдзік* (3), *Борык*, *Толік*. Характэрнымі прыкладамі могуць быць наступныя фрагменты аўтэнтычных дыялогаў.

1.— Ну што скажаш, Танця?

- У-у!

- Што?

- У-у!

- Уго! Маладзец! Тацяна! Маладзец!

- У-у! У-у-у!

- Так! Тацяна, так!

- У-у-у ... у-у.

- У! Тацяна! Бачыш, як ты размаўляеш! Тацяна!

2.- Ізноў! Ці!

- Што?

- Ды хлопцу ўжо ў школу сора ісці,

- І што?

- А ты ўсё Рыгорка ды Рыгорка! К чаму што?

- Ну дык што?

- А то! Што Рыгор ён! Рыгор!

Першы фрагмент узяты з запісаў размовы бацькі са сваёй амаль шасцімесячнай дачушкай, якую ў сям'і паміж сабой часцей за ўсё называюць Танцяй. Менавіта так заве яе бацька ў «размовах» з дачкой. У выпадку асаблівай павагі ці захаплення, як у прадстаўленым фрагменце, яна, аднак, становіцца Тацянай. Калі ж маці размаўляе з дзяўчынкаю, то ўжывацца пачынаюць зусім іншыя варыянты яе імя, асабліва, калі маці задаволеная ёю. Мы зафіксавалі наступныя: *Танёк, Танулька, Тануська*, нават *Туська* і *Тулька*. Усе яны падкрэсліваюць інтымнасць, прыналежнасць да вельмі вузкага кола і асобых адносін, дзе няма дыстанцыі паміж камуніканткамі. Адначасова яны выдзяляюць дзяўчынку з шэрагу іншых Тацян, робяць яе трохі інакшай, адметнай. Бацькаўская ж *Тацяна*, наадварот, праецыруе дыстанцыю і прэзентуе дзяўчынку як асобу, частку калі не ўсяго свету, дык значнай яго часткі.

Фрагмент 2 не толькі адлюстроўвае вызначанаю тэндэнцыю ў паводзінах мужчын пазбягаць дымінутыўных імён, асабліва калі трэба назваць асобу мужчынскага роду, але і адлюстроўвае неабякавасць бацькі менавіта да таго, як завуць сына ў сям'і. Шлях сына – гэта праца ў публічнай сферы, дзе ён павінен мець адпаведную пазіцыю і карэлюючае з ёй імя. Такім у яго ўяўленні з'яўляецца менавіта *Рыгор*, а не *Рыгорка*.

Спецыяльнае дадатковае анкетаванне, якое было праведзена дзеля праверкі атрыманых даных на аснове аналізу нашага матэрыялу, пацвердзіла правамоцнасць устаноўленай асаблівасці. *Славічак, Толічак, Лёнік*, як іх часцей за ўсё называюць маці, а таксама бабулі, сёстры і цёткі, ператвараюцца ў *Слаўку, Тольку, Лёньку* ў гаворках бацькоў, братоў і сяброў. Тыповым прыкладам можа быць запісаная намі сітуацыя кармлення дзіцяці. Так, калі маці ўгаворвае трохгадовага сына з'есці катлетку, то яна звяртаецца да яго як да *Вавуські, Вавусенькі, Воўчыка* (2 разы) і *Вавусі* (4). Калі ж яе змяняе бацька, то сын адразу ператвараецца ў *Воўку* (3), *Валодзю* (2) і нават *Уладзіміра*.

У фармальных сітуацыях ужыванне скарачаных форм імён уласных, калі гэта не абазначэнні тыпу *Рыгорыч*, увогуле з'яўляюцца знакам жаночай гаворкі. Калі ж яны і трапляюць у фармальныя рэплікі мужчын, то з вельмі спецыфічнай інтэнцыяй: падражніць ці пасмяяцца з каго-небудзь.

Гендарныя даследаванні, як вядома, выявілі дыстынктыўную ролю дымінутыўных форм у перфармацыі асноўных гендарных тыпаў камунікантаў. І хаця іх высновы зроблены на зусім іншым матэрыяле і чамусьці без даных аб ужыванні імён уласных, яны ўсё роўна маюць інтарэс для разумення той ролі, якую адыгрываюць дымінутывы ў маркіраванні гендарнай прыналежнасці суразмоўцы. Як паказвае адпаведны аналіз літаратуры, ужыванне поўных і дымінутыўных форм часцей за ўсё інтэрпрэтуецца ў досыць дэрагатыўным для жанчын сэнсе: выключна як знак слабасці, іх падабенства да непаўнацэнных членаў грамадства – дзяцей, інвалідаў, якіх трэба апякаць больш моцным прадстаўнікам соцгума [12]. Альтэрнатыўным тлумачэннем з'яўляецца знакамітая рэферэнцыя да канцэпта ўлады. Адсутнасць уладных паўнамоцтваў, цвярджаецца ў такіх тлумачэннях, маркіруе перш за ўсё жанчыну,

што адбіваецца на ўсіх яе праяўленнях у грамадстве. Моўныя асаблівасці з'яўляюцца галоўнай разнавіднасцю гэтых праяўленняў, а ўжыванне дымінутиваў – адной з характэрных рыс такога праяўлення [13].

На наш погляд, такія інтэрпрэтацыі цалкам адмаўляюць жанчыне ў праве мець свае нормы вербальных паводзін, бо яны ацэньваюць жаночыя рэакцыі з пазіцыі мужчынскіх норм. Думаецца, што гендарныя даследаванні павінны не крытыкаваць, а прызнаваць правамернасць існавання інакавасці і падыходзіць да яе з павагай, адкрываючы асаблівасці гэтай інакавасці. Адной з іх з'яўляецца ўжыванне імя ўласнага, якое, думаецца, звязана з адметнасцю жыццёвага вопыту жанчын і мужчын. Апошні (вопыт) доўгі час быў для жанчын цалкам прыватным, а для мужчын публічным, што прывяло да фарміравання розных моўных малюнкаў свету. З больш блізкай дыстанцыі прыватнага жыцця ў поле зроку трапляюць дэталі, акалічнасці, падрабязнасці. У гэтым свеце важна быць сваім, часцінкай маленькай, досыць аднастайнай суполкі. Свет здаецца добрым, губляе свае застрашальныя рысы.

З больш адлеглай дыстанцыі публічнага жыцця дэталі ўжо не заўсёды добра відаць, яны часта губляюць сэнс, і больш відавочна неабходнасць быць значнай, моцнай персонай, якая можа супрацьстаяць усім цяжкасцям жыцця ў свеце. Т. Гівон абагульняе такое жыццё як існаванне сярод чужых, у той час як больш вузкія суполкі прыватнага жыцця інтэрпрэтуюцца ім як астраўкі існавання сярод сваіх [14]. Вынікам такога існавання якраз і з'яўляюцца характэрныя моўныя малюнкi свету. Асаблівасці такіх малюнкаў праяўляюцца нават на ўзроўні ўжывання імён уласных.

Шэраг такіх асаблівасцей не абмяжоўваецца толькі адметнай частотнасцю і гушчынёй ужывання і разнастайнасцю памяншальных імён. Дастаткова адметнымі з'яўляюцца таксама агульныя лічбы ўжывання імён уласных. Ва ўсіх масівах яны большыя ў жанчын. Адносна нейтральнымі аказаліся толькі сітуацыі афіцыйных зносін. Калі ж з агульнага спісу імён вылучыць тыя, якія зафіксаваны ў фармальных гаворках, дык атрымліваецца, што жанчыны ўжываюць імёны ўласныя амаль на 20% часцей за мужчын (прычым рускія нават на 22,5%, а амерыканкі на 21,75%). Прыкладам, які адлюстроўвае такую частотнасць, можа быць наступны фрагмент сямейнай гаворкі.

(Муж і жонка дома, тэлевізар уключаны, муж пагладжвае сабаку і толькі краем вока глядзіць у тэлевізар).

3. *A₁: Bill!*

B₂: (Silence)

A₃: Billy, are we going out tonight?

B₄: (Silence)

A₅: Are we?

B₆: (Silence)

A₇: Are we, Billy?

B₈: (Silence)

A₉: Are you here Bill? Hi! Billy!

B₁₀: (Suddenly looks up and smiles)

A₁₁: (smiling back) Bill, you said it'd be fine to dine out on Saturday.

B₁₂: (Silence)

A₁₃: You said Billy, you ... didn't you?

B₁₄: Oh! Ye! Ye! Dining out! Fine!

A₁₅: Are we going ...

B₁₆: Ah yes! Are you ready then?

Як бачым, жанчына некалькі разоў (дакладна 7) звяртаецца да мужа па імені, тады калі яго рэплікі не толькі маўклівыя, але ж і «безыменныя». Дарэчы, маўчанне, па нашых назіраннях, з'яўляецца моцным імпульсам, які падштурхоўвае суразмоўцу часцей рэалізоўваць імя маўклівага камуніканта. Калі ж прыгадаць, хто часцей імкнецца да маўклівых паводзін у прыватных бытавых інтэракцыях, дык прыходзіцца прызнаць, што пераважнасць маўклівых рэакцый у паводзінах мужчын ёсць адна з прычын больш частотнай рэалізацыі імён асабовых у маўленні жанчын [15, с. 99 – 108]. Адна, але далёка не адзіная.

Эмацыянальнасць маўлення, па выніках аналізу нашых запісаў, таксама звязана з павышэннем частотнасці рэалізацыі імён асабовых. Але ж у мужчынскіх паводзінах гэта павышэнне не такое адметнае. Так, параўнанне ўжывання імя ўласнага у нейтральных і эмацыянальных вербальных паводзінах дазволіла атрымаць наступныя вынікі: маніфестацыя імён у эмацыянальным маўленні мужчын узраслае ўсяго на 5–7,5%. Тады калі ў жанчын на 12,5–15%. Атрымліваецца, што той разнастайны шэраг эмацыянальных перажыванняў, які адлюстроўваецца ў аўтэнтычным маўленні, будзецца ў тым ліку і з дапамогай адметнай, гэта значыць, павялічанай частотнасці імён асабовых, толькі ў вербальных паводзінах жанчын гэта адметнасць значна больш акрэсленая.

Як бачым, юрыдычнае імя-інварыянт мае асаблівасці ўжывання ў камунікатыўным працэсе. Перш за ўсё, яно драбіцца на мноства варыянтных форм, кожная з якіх нясе нейкі дадатковы сэнс, мае на ўвазе

не толькі рэферэнцыю да пэўнага суб'екта, але і пазіцыянаванне гэтага суб'екта ў свеце і адпаведным моўным малюнку. Апошні, як бачым, мае выразную гендарную адметнасць, у любой справе, у тым, што тычыцца рэалізацыі імя ўласнага. Так, колькасць жаночых варыянтаў імён асабовых у большасці выпадкаў крыху (звычайна ўсяго на 1–2 назвы ў беларускай культуры, 1 – у англійскай ці амерыканскай і 2–3 – у рускай) перавышае адпаведную колькасць мужчынскіх варыянтаў. Але ў 20% рускіх анкет, 12,5% беларускіх гэта перавышэнне больш выразнае.

Адметнасці, якія былі ўстаноўлены ў нашым даследаванні, могуць падацца нязначнай, не вартай увагі дробяззю, асабліва калі прыгадаць тую ролю, якую адыгрывае ў жыцці кожнага так званае юрыдычнае, нязменнае імя. Але ж паспяховыя камунікатыўныя паводзіны, як і канструяванне адпаведнай гендарнай ідэнтычнасці, немагчымы без добрага разумення ўсёй той парадигмы імён асабовых, якая рэальна маніфестуецца ў інтэрактыўным працэсе ў той ці іншай культуры. У нашых інтэракцыях, як слушна заўважае А. Міхневіч, заўсёды застануцца шматлікія звыклія і мілыя варыянты [16, с. 19] тыпу *Пятрусь, Пятрок, Пятрусёк, Пятруська, Пеця, Пятрака* і іншыя.

Абагульненне тых назіранняў і аспектаў аналізу, якія былі прадстаўлены ў нашым артыкуле, дазваляе зрабіць наступныя высновы аб ужыванні імя ўласнага. Ва ўсіх чатырох культурах у камунікатыўным працэсе маніфестуецца даволі разнастайная парадигма імён уласных прадстаўнікамі абодвух гендараў.

Але ж ёсць і гендарныя адметнасці, якія маніфестуюцца ў цэлым шэрагу рыс і тэндэнцый. Так, агульная колькасць ужывання імён уласных вышэйшая ў маўленні жанчын ва ўсіх культурах і групах інфармантаў. Тое ж самае справядліва і ў дачыненні да імён-дымінутываў, да колькасці імён уласных у эмацыянальным маўленні, ужывання кластары з імён уласных. Выяўленыя асаблівасці ў значнай ступені маюць культурныя адметнасці сваёй рэалізацыі і ўплываюць на ўтварэнне гендарнай ідэнтычнасці суразмоўцы. Яны адбіваюцца на тым моўным малюнку свету, які з іх дапамогай будзе камунікант.

ЛІТАРАТУРА

1. Crystal, D. *Linguistics* / D. Crystal. – England: Penguin Books, 1971. – 267 p.
2. Бірыла, М.В. *Беларуская антрапанімія* / М.В. Бірыла. – Мінск: Навука і Тэхніка, 1969. – 328 с.
3. Шур, В.В. 3 гісторыі ўласных імёнаў / В.В. Шур; под ред. П.У. Сцяцко. – Мінск: Вышэйшая школа, 1993. – 156 с.
4. Блох, М.Я. *Имена личные в парадигматике, синтагматике и прагматике* / М.Я. Блох, Т.Н. Семенова. – М.: Готика, 2001. – 230 с.
5. Andersen, J.M. *The Grammar of Names* / J.M. Andersen. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – 352 p.
6. Ермолович, Д.И. *Имена собственные: теория и практика межъязыковой передачи* / Д.И. Ермолович. – М.: Р. Валент., 2005. – 416 с.
7. Никитина, С.Е. *Об имени собственном в русских конфессиональных группах* / С.Е. Никитина // Семиотика. Лингвистика. Поэтика. К 100-летию со дня рождения А.А. Реформатского; отв.ред. В.А. Виноградов. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 544 – 551.
8. Березович, Е.Л. *Русская топонимия в этнолингвистическом аспекте: автореф. ... дис. ... д-ра филол.наук: 10.02.01* / Екатеринбург, 1999. – 39 с.
9. Biber, D. *Corpus Linguistics* / D. Biber, S. Conrad, R. Reppen. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – 300 p.
10. Рыбакин, А.И. *Словарь английских личных имен* / А.И. Рыбакин. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – 408 с.
11. Телия, В.Н. *Номинация* / В.Н. Телия // *Словарь лингвистических терминов* / гл.ред. В.Н. Ярцева. – М.: БСЭ, 1998. – С. 336 – 337.
12. Schulz, M.R. *The semantic derogation of women* / M.R. Schulz // *Language and Sex: Difference and dominance*; eds. B. Thorne and N. Henley. – Rowley, Mass.: Newbury House, 1985. – P. 64 – 75.
13. Spender, D. *Man Made Language* / D. Spender. – L., N.Y.: Routledge and Kegan Paul, 1980. – 250 с.
14. Givon, T. *Bio-Linguistics: The Santa Barbara Lectures* / T. Givon. – Amsterdam: John Benjamins, 2002. – 383 p.
15. Путрова, М.Д. *Гендерная лингвистика* / М.Д. Путрова. – Новополоцк: ПГУ, 2005. – 125 с.
16. Міхневіч, А.Я. *Моўная асоба і моўная норма* / А.Я. Міхневіч // *Сучасны стан і дынаміка норм беларускай літаратурнай мовы: матэрыялы міжнароднага канф.*, Мінск, 24–25 кастр. 2006 г. / НАНБ, інстытут мовазнаўства імя Я. Коласа; нав. рэд. А.А. Лукашанец. – Мінск, 2006. – С. 17 – 21.

ИССЛЕДОВАНИЯ СЛОГА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Слог является поистине загадочным лингвистическим объектом: постоянно присутствующий в речи, но неуловимый по источникам своего образования; известный всем, но так и не достигший состояния окончательного описания.

Исследование слога, начавшееся практически с момента выделения фонетики как науки, настолько трудоемко, многообразно и сложно, что, несмотря на усилия ученых разных стран, к настоящему времени оно еще далеко до своего завершения.

Количество работ в научно-исследовательской литературе, посвященных слогу, велико. Число монографий и статей, трактующих проблематику слога, продолжает увеличиваться, и дискуссии вокруг слоговой единицы не утихают и сегодня.

Еще в 1915 году, прежде чем предложить свою, тогда третью по счету, теорию слогообразования, Ф. де Соссюр уже подверг критике две предшествующие теории слога: ту, которая утверждает, что в основе слогообразования лежит звучность фонем, и теорию слогового ударения [1]. В последние годы было создано несколько конкурирующих теорий слога (J. Kahn, 1976; E Selkirk, 1982; J.N. Clements, S.J. Keyser, 1983; J. Kaye, J. Lowenstamm, 1984; J.P. Angoujard, 1997) [2; 3; 4], однако не генеративную фонологию следует обвинять в их несовершенстве. Сам слог в силу синкретичности своей внутренней субстанции является настолько сложным объектом изучения, что любая теория, содержащая попытку объяснения его происхождения, едва увидев свет, тут же обнаруживает свои слабые места.

Так и не приведя лингвистов к единому мнению, проблема теории происхождения слога вывела ученых на прикладную стезю разработки вопросов слогоделения и поиска границ слога в речевой цепи. Результатом оказалось выявленное несовпадение в разных языках правил слогоделения, типов слоговых структур и частотности каждой из них в речевом потоке. Нисколько не умаляя достоинств этих исследований, А. Мартине пишет, что «слогоделение зависит от множества факторов, ни один из которых не является изученным в достаточной степени» [5, с. 59].

Появившаяся возможность использования в исследованиях специальной аппаратуры, развившая экспериментальную фонетику, позволила ученым проникнуть во внутреннюю структуру слога через акустический анализ его составляющих. Следует отметить, что исследование слоговых параметров, проводилось, как правило, в артикуляторно-акустическом аспекте [6; 7; 8; 9; 10].

В перцептивных исследованиях слога изучались его физические параметры, полезные для адекватного распознавания носителями соответствующего языка [11; 12; 13; 14; 15]. Материалом для этих исследований служила либо синтезированная речь, либо слоги, сегментируемые из специально составленных фраз, начитанных двумя-тремя дикторами и представленных аудиторам в случайном порядке. Эти эксперименты давали ответы на ряд вопросов, но в силу указанных условностей, привносимых искусственно созданной материей, и ограничений, вызванных изолированным положением изучаемых единиц, они исключали возможность изучения слога во взаимосвязи всех аспектов его проявления: артикуляционного, перцептивного, акустического и функционального. Такой полноты исследования возможно достигнуть, только если использовать в качестве материала естественный речевой поток. Как показывает анализ научной литературы, до настоящего времени ни одного из таких изысканий, которые были бы нацелены на описание функционирования слога в индивидуальной перцептивно-артикуляционной базе, проведено не было.

Помимо вышесказанного, в работах, посвященных проблемам слога, имеет место его исследование с использованием уже сформированного механизма речи в целом. Задача заключается в том, чтобы переместить центр внимания с анализа статического состояния перцептивно-артикуляционной системы индивида на ее эволюцию, поскольку процесс освоения индивидом слога и его составляющих является невыясненным до настоящего времени. Незнание динамики становления слога и закономерностей преобразования его ингерентного состава в сознании развивающейся языковой личности ограничивает содержание и сдерживает развитие лингвистической теории. Ценным материалом для исследования данной проблемы может послужить восприятие и производство речи детьми и взрослыми в условиях недостаточно сформированной перцептивно-артикуляционной базы языка.

Несовершенство перцептивно-артикуляционной базы языка имеет место как при развитии речевой функции на родном языке, так и при овладении иностранным языком. В последнем случае на вполне сформированные механизмы функционирования родного языка накладываются особенности восприятия и порождения речи на языке иностранном. При этом индивид испытывает артикуляторные трудности в производстве иноязычного текста и перцептивные – при его понимании. Поскольку минимальной единицей восприятия и артикуляции речи является слог, следовательно, можно ожидать, что при овладении иностранным языком именно он окажется первичной единицей проявления несовершенства перцептивно-артикуляционной базы индивида.

Проводимые компаративные исследования [16; 17; 4; 18], нацеленные на детальное описание характеристик речевых единиц, ограничивались их констатацией в сопоставляемых языках без толкования причин, их обуславливающих. Кроме того, в них не показаны изменения, происходящие в формирующейся фонологической системе индивида, которые, несомненно, имеют место по мере расширения его лингвистического опыта. Следует отметить также ориентацию компаративных трудов преимущественно на исследование специфики функционирования речевых единиц в артикуляторном, акустическом и фонологическом аспектах языка. Сопоставление воспринимаемых признаков составляющих слога на разных этапах овладения иноязычной речью и анализ их связи с качеством слоговых характеристик, реализуемых индивидом, не проводились на материале ни одного из языков.

В ранее выполненных трудах, посвященных проблемам слога на материале различных языков, имеет место его исследование с использованием уже сформированного механизма речи в целом. Собственно же процесс освоения индивидом слога и его составляющих является невыясненным до настоящего времени, что ограничивает содержание и сдерживает развитие лингвистической теории в целом. В настоящее время важным представляется перемещение центра внимания со статического состояния перцептивно-артикуляционной системы индивида на исследование ее эволюции. Данный факт составляет отличительную особенность новой, бурно развивающейся области современной лингвистики – лингвистики антропоцентрической, нацеленной на всестороннее исследование речевых произведений *Homo loquens*.

Еще одной отличительной чертой современных исследований является, в отличие от проводимых ранее компаративных изысканий, их направленность на толкование причин, обуславливающих перцептивные и артикуляторные модификации сегментных составляющих слога. Актуальность данным исследованиям придает то обстоятельство, что языкознание достаточно долго уделяло внимание дескриптивным подходам к изучаемым явлениям.

Инофонная среда создает особые условия для жизни языковых единиц, и в первую очередь слога, поскольку в ней приходится постоянно учитывать процессуальный компонент его изменения в плане приспособления, прилаживания, совершенствования, доведения в артикуляционной и перцептивной субстанции до состояния адекватности и соответствия кодифицированной норме осваиваемого языка.

Проникновение во внутренние характеристики развивающегося слога позволит получить данные о его становлении в языковом сознании личности, которых давно ждут лингвисты, психологи, инженеры-акустики, специалисты в области преподавания иностранных языков, все те, кто заинтересован в разработке путей эффективной речевой коммуникации на разных языках. Это явится ответом на замечания о накопившейся неудовлетворенности длительной ориентацией исследований в русле дескриптивной лингвистики и генеративной лингвистики на описание языка [19].

ЛИТЕРАТУРА

1. Saussure, F. de. Cours de linguistique générale. – Paris: Payot, 1981. – 510 p.
2. Общая и прикладная фонетика / Л.В. Златоустова, Р.К. Потапова, В.В. Потапов, В.Н. Трунин-Донской. – М.: МГУ, 1997. – 414 с.
3. Касевич, В.Б. Фонологические проблемы общего и восточного языкознания. – М.: Наука, 1983. – 295 с.
4. Angoujard, J.P. Théorie de la syllabe. – CNRS Editions, 1997. – 224 p.
5. Martinet, A. Eléments de linguistique générale. – Paris: Librairie Armand Colin, 1980. – 224 p.
6. Выгонная, Л.Ц. Психалогічныя аспекты беларуска-рускага білінгвізму // Беларуская лінгвістыка. – Мн.: Навука і тэхніка, 1996. – Вып. 45. – С. 10 – 13.
7. Зиндер, Л.Р. Общая фонетика. – М.: Высшая школа, 1979. – 321 с.
8. Ковалева, Л.С., Скалзуб, Л.Г., Хоменко, Л.М. Слоги русской речи, по экспериментальным данным (попытка классификации по динамическим характеристикам) // Вопросы фонологии в аспекте русского языка как иностранного: Докл. Материалы I Междунар. симпозиума МАПРЯЛ, Москва, УДН, 19 – 23 окт. 1987 г. – М.: Изд-во ун-та дружбы народов, 1989. – С. 16 – 20.
9. Лепская, Л.И. Некоторые вопросы изучения структуры слога // Публикации отделения структурной и прикладной лингвистики: Исследования по речевой информации: Сб. ст. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1968. – Вып. 11. – С. 121 – 130.
10. Потапова, Р.К. Слоговая фонетика германских языков. – М.: Высшая школа, 1986. – 145 с.
11. Бондарко, Л.В. Исследование восприятия звуковых единиц // Актуальные вопросы фонетики в СССР: Сб. науч.-аналит. обзоров к XI Междунар. конгр. фонетич. наук, Таллин, 1 – 7 авг. 1987 г. – М., 1987. – С. 40 – 70.
12. Бондарко, Л.В., Вербицкая, Л.А., Гордина, М.В. Основы общей фонетики: Учеб. пособие. – 4-е изд., исправл. и перераб. – М.: Академия, 2004. – 160 с.

13. Бондарко, Л.В., Павлова, Л.П. О фонетических критериях при определении слоговой границы // Русский язык за рубежом. – 1967. – № 4. – С. 11 – 19.
14. Проблемы и методы экспериментально-фонетического анализа речи / Л.Р. Зиндер, Л.В. Бондарко, Л.А. Вербицкая и др. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1980. – 150 с.
15. Штерн, А.С. Лингвистические факторы в восприятии речи // Слух и речь в норме и патологии. – Л.: Ленингр. восстановительный центр ВОГ, 1980. – С. 10 – 16.
16. Любимова, Н.А. Фонетический аспект общения на неродном языке. – Л.: Наука, 1988. – 90 с.
17. Метлюк, А.А. Взаимодействие просодических систем в речи билингва. – Мн.: Высшая школа, 1986. – 109 с.
18. Jacquemin, D. Le français parlé par un Potugais // Bulletin de l'Institut de Phonétique de Grenoble. – 1975. – V. 4. – P. 117 – 150.
19. Сусов, И.П. История науки о языке: Учеб. для студентов старших курсов и аспирантов. – Тверь: ТГУ – Золотая буква, 2003. – 315 с.

В.С. Истомин (Гродно, ГрГУ им. Я. Купалы)

ПРЕДМЕТНОЕ ПОЛЕ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЛИНГВИСТИКИ

В 1995 г. Бельгийское лингвистическое общество организовало конференцию, посвященную дисциплине «политическая лингвистика», предметом которой становится анализ совокупности взаимодействия языка и политики. Истоками политической лингвистики можно считать идеи Ю. Хабермаса, концепции Грамши, труды М. Сильверстейна. Отправной точкой в становлении этой междисциплинарной науки является мысль о взаимопроникновении социальных аспектов языка и языка политики, которые отдельно не охватывают ни лингвистика, ни политическая наука. С конца XX века политическая коммуникация стала предметом повышенного интереса как российских, так и зарубежных специалистов. Среди российских лингвистов изучением политического языка занимались И.В. Карцевский, Е.Д. Поливанов, В.В. Одинцов, В.Г. Костомаров, Г.Я. Солганик, П.Н. Денисов, А.Н. Кожин, Г.Г. Почепцов и др. О том, что политическая лингвистика стала самостоятельным направлением лингвистических исследований свидетельствуют работы А.Н. Баранова, О.Е. Ермакова, О.С. Иссерс, В.И. Карасика, Ю.Н. Караулова, П.Б. Паршина, А.П. Чудинова, Е.И. Шейгал. Направления исследований в области политической лингвистики многочисленны, начиная от описания отдельных единиц политического языка вплоть до анализа политических жанров, стилей, идиостилей, дискурсивного описания коммуникативных стратегий и тактик и сопоставительное исследование политических дискурсов разных стран.

Одним из объектов политической лингвистики является политический дискурс. Термин дискурс происходит от латинского слова *discursus* и означает беседа, рассуждение. А.Г. Гардинер определяет дискурс, как «использование артикулируемых звуковых знаков для передачи желаний говорящих, их мнений о вещах» [6, с. 285]. Для Э. Бенвениста дискурс – это язык, «присваиваемый говорящим субъектом, и только он в условиях интересубъективности может обеспечить коммуникацию» [5, с. 266]. В дальнейшем дискурс стал пониматься как «сложное коммуникативное явление, не только включающее акт создания определенного текста, но и отражающее зависимость речевого произведения от значительного количества экстралингвистических факторов – знаний о мире, мнений, установок и конкретных целей говорящего» [7, с. 14]. Широкое использование термина «дискурс» становится еще одним свидетельством изменения подхода к языку и речевой деятельности. В работе под дискурсом понимается речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и в механизмах их сознания [2, с. 137].

С семиотической точки зрения речь представляет собой комплекс из трех взаимозависимых элементов: мысли, знаний и знаков. Мысль можно представить в виде некоей деятельности, для совершения которой используются знаки – элементы языковой системы. Знания, в свою очередь, являются потенциалом для совершения действия [3, с. 68]. Слово, как знак, обладает некоторыми значениями, которые сформированы до того, как производится речь, и имеет определенные характеристики, зависящие от накопленных знаний говорящих. Эти знания, вербализованные и представленные в виде операций, служат строительным материалом для дискурса (речи), который может быть охарактеризован такими качествами, как открытость, жесткость организации, хотя и обладающей достаточной гибкостью, что и позволяет сравнить его с живым организмом [4, с. 126].

В процессе создания дискурса говорящий субъект совершает дискурсивные операции, представляющие собой в некотором роде вербализованные презентации определенных знаний, и именно они служат строительным материалом дискурса. Дискурсивные операции позволяют выделить уровни объектов и предикатов, суждений, высказываний и фигур, составляющих четыре уровня схематической презентации, которая характеризуется открытостью системы и уровневой организацией. Любой дискурс

редко, а может быть и никогда полностью не завершен и его можно продолжать вплоть до бесконечности. Презентация его происходит всегда в контексте, то есть в условиях производства речи, основным условием которой является присутствие говорящего и адресата, испытывающего на себе определенное воздействие автора дискурса, обладающего некоторыми аргументативными составляющими. Аргументативная же стратегия говорящего состоит в том, чтобы свести к одному все возможные ответы собеседника.

Речь, конкретизированная в определенной ситуации общения и человеческого существования, может быть ранжирована в современном социуме в виде некоторых регистров общения: деловой, научный, педагогический, политический и т.д. Общепринятого определения политического дискурса до сих пор не выработано. Есть широкое и узкое его понимание. По мнению А.Н. Баранова ПД – это совокупность дискурсивных практик, идентифицирующих участников политического дискурса как таковых или формирующих конкретную тематику политической коммуникации [1. с. 246]. Т. Ван Дейк, голландский лингвист, считает, что ПД – это виды жанров, ограниченные политической сферой [8]. Под политическим дискурсом нами понимается совокупность текстов, актуализирующих речевую практику, и используемых в коммуникации в сфере общественно-политической деятельности. Основная цель политического дискурса состоит в формировании определенного мнения членов общества путем воздействия на их сознание и поведение.

Предметом анализа в работе является предвыборная речь Николя Саркози, претендента на пост президента Французской республики в 2007 году, выступившего 14 января 2007 г. на общенациональном съезде партии «Союз за народное движение» [9]. Ораторская речь Саркози представляет собой форму монолога, в котором он обращается к своим соратникам и тем самым пытается воздействовать на аудиторию, вынуждая ее сопереживать и взаимодействовать, вовлекая слушателей в процесс творческого восприятия речи. Для этого в монологе используются определенные средства, с помощью которых Саркози, устанавливает контакт с аудиторией, и которые можно разделить на два типа: **авторизации** (авторское «я») и **адресации** (ориентация на слушателя).

В речи любого политика присутствуют определенные слова, представляющие его в «концентрированном виде». Саркози не является исключением. Им выбраны ключевые слова, священные для каждого француза, впитанные им с молоком матери: République, Liberté, Egalité, Fraternité, Révolution, Démocratie, Humanité, Loi, Droits de l'homme, vérité, justice, fierté d'être français, l'honneur de la France, patriotisme. Это те слова, которые апеллируют к гордости, величию души, доброте, являются ценностными словами-символами и имеют для аудитории морально-нравственную ценность. Кроме того, они, в силу своей насыщенности, вызывают эмоциональную реакцию, необходимую оратору. В его речи появляются такие ключевые слова, которые вызваны к жизни веянием времени: tolérance, mondialisation, chômage. В некоторые из символических слов Саркози вкладывается и новый смысл, который он хочет донести до французов: Ma France, Ma République.

Ораторская речь Н. Саркози отличается широким спектром риторических средств для активизации эффекта внушения и эмоционального «вовлечения» аудитории в происходящий процесс. Используемые в исследуемом политическом дискурсе риторические средства можно разделить на две группы согласно частоте употребительности и роли, которую они играют в воздействии на сознание аудитории.

Широко используются в речи оратора речевые повторы (контактные и анафорические): Dans ce moment que chacun devine si important pour la France, si important pour l'avenir d chacune de vos familles, si important pour moi, plus que n'importe quel autre sentiment, ce qui m'étreint surtout c'est une émotion profonde.

Cette émotion, j'aurais pu essayer de la qualifier, j'aurais pu l'exprimer dans un mot, j'aurais pu vous dire merci mais ce merci n'aurait pas été à la hauteur de ce que j'éprouve en cet instant.

Повторение слов на протяжении определенного отрезка речи позволяют оратору повысить общую экспрессию речи, акцентировать определенные элементы, в частности, искренность, преданность французскому народу.

С помощью повтора оратор достигает и выражения главной идеи всего выступления, цели, к которой он стремится:

Je veux être le Président de tous ces Français qui pensent que l'assistanat est dégradant pour la personne humaine.

Je veux être le Président qui va remettre la morale au coeur de la politique
что создает прочную основу восприятия, способствует четкой аргументации мысли. Многократное повторение оказывает гипнотическое действие на сознание, и помня об этом, Саркози умело пользуется этим приемом.

С помощью параллельных конструкций достигается задача усиления отдельных содержательных элементов речи, создания особого ритмического рисунка речи, придающего ей характер декламации, что усиливает воздействие на аудиторию:

La démocratie irréprochable c'est celle où il n'est pas nécessaire de voter pour les extrêmes pour se faire entendre. Celle où il n'est pas nécessaire de descendre dans le rue pour crier son désespoir. Celle où chacun reconnaît dans la politique de son pays une part de lui-même.

Le but de la République c'est d'arracher du coeur de chacun le sentiment de l'injustice. Le but de la République c'est que les chances de réussite soient égales pour tous.

С помощью повтора оратор достигает и выражения главной идеи всего выступления, цели, к которой он стремится:

Je veux être le Président de tous ces Français qui pensent que l'assistanat est dégradant pour la personne humaine.

Je veux être le Président qui va remettre la morale au coeur de la politique
что создает прочную основу восприятия, способствует четкой аргументации мысли. Многократное повторение оказывает гипнотическое действие на сознание, и, помня об этом, Саркози умело пользуется этим приемом.

C'est refuser de voir dans le conradicteur un ennemi mais un citoyen dont on doit entendre les arguments.

Au peuple de notre ancien empire nous devons offrir non l'expiation mais la fraternité. Такой прием создает контраст между двумя вариантами, и оратор предлагает сделать выбор. Но на самом деле выбора нет, есть только один вариант, хотя и ненавязываемый, на первый взгляд, слушающему:

Je ne veux pas de la société du minimum parce qu'avec le minimum on ne vit pas. On survit. Je veux une société du maximum.

Il faut aimer le travail et pas le détester.

Синтаксис дискурса Саркози организован также своеобразно: в нем преобладают сложные предложения со всеми видами связи (сочинительной и подчинительной, соположение): La démocratie irréprochable ce n'est pas celle où l'enfant d'un de ces quartiers dans lesquels s'accumulent toutes les difficultés qui regarde la télévision trouve qu'aucun homme politique ne lui ressemble; Je le sais aujourd'hui, je n'ai pas le droit de vous décevoir, pas le droit d'hésiter, tout simplement pas le droit d'échouer.

Другой распространенный стилистический прием – антитеза – позволяет оратору повысить эмоциональное воздействие на аудиторию и тоже является элементом словесной игры: Son **dernier** grand combat politique fut pour moi **le premier**; Car le **courage** c'est de surmonter sa **peur**.

Риторический вопрос, не требуя ответа, формирует психологическую установку, желаемую реакцию слушающих. Он привлекает внимание аудитории к определенной мысли и выполняет роль эмоционального восклицания: Comment penser que l'on pourra un jour faire aimer ce que l'on aura appris à détester? Pourquoi la gauche n'entend-elle plus la voix de Jaurès?

Чтобы напомнить о том, что он вышел из народа, что у него, как и у всех, есть слабости, были провалы, кандидат от СНД заявляет, что «j'ai changé parce qu'on change forcément quand on est confronté à l'angoisse de l'ouvrier qui a peur que son usine ferme», «si on n'a pas souffert soi-même, on ne peut pas partager la souffrance de celui qui connaît un échec professionnel ou une déchirure personnelle. J'ai connu l'échec, et j'ai dû le surmonter», тем самым как бы говоря, что я такой же как вы, вы должны доверять мне. Саркози хочет объединить все силы французского населения, и даже крайне правых, когда говорит «Ma France, c'est celle des Français qui votent pour les extrêmes... Je veux leur tendre la main», «Ma France, c'est celle des travailleurs qui ont cru à la gauche de Jaurès et de Blum...», «Ma France, c'est celle de tous ces Français qui ne savent pas très bien au fond s'ils sont de droite, de gauche ou du centre...»

Таким образом, можно утверждать, что речь Н. Саркози, рассмотренная в рамках дискурсивного направления анализа политической коммуникации, имеет определенный идиостиль, она направлена на достижение определенной цели: создание имиджа претендента на пост президента Франции. В ней умело используются приемы самопрезентации, в основе которых лежат языковые средства, позволяющие убедить аудиторию голосовать именно за этого кандидата, который став президентом, может сделать жизнь своих граждан лучше.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранов, А.Н. Введение в прикладную лингвистику / А.Н. Баранов. – М., 2001.
2. Кара-Мурза, С. Манипуляция сознанием / С. Кара-Мурза. – М.: Алгоритм. – 2000. – С. 137.
3. Мэрфи, Р. Технологии избирательных кампаний в США / Р. Мэрфи // Политические исследования, 1991. № 3. Грачев, Г.В., Мельник, И.К. Манипулирование личностью: организация, способы и технология / Г.В. Грачев, И.К. Мельник. – М.: ИФ РАН, 1999.
4. Поршнев, Б.Ф. Социальная психология и история / Б.Ф. Поршнев. – М., 1979. С. 126.
5. Benveniste, E. Problèmes de linguistique générale / E. Benveniste. – Paris: Gallimard, 1966.
6. Gardiner, A.H. Langage et acte de langage. Aux sources de la pragmatique / A.H. Gardiner. – Presse universitaires de Lille, 1989.

7. Jakobson, R. *Essais de linguistique générale* / R. Jakobson. – Paris: Minuit, 1963. P. 14.
8. Van Dijk, T.A. What is political discourse. *Political linguistics* / T.A. Van Dijk // Ed. Jan Blommaert, Chris Bulcaen. – Amsterdam, 1998.
9. Sarkozy, N. Discours au Congrès de l'Union pour le mouvement populaire (UMP) le 14.01.07 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.électionsprésidentielles.com>. – Дата доступа: 14.01.2007.

Н.В. Фурашова (Минск, МГЛУ)

КОГНИТИВНАЯ СЕМАНТИКА И ИСТОРИЯ СЛОВА

Лингвистика, накопив в ходе многолетней истории развития богатейший материал о становлении и развитии языка, о его системно-структурном устройстве и т.д., оказалась в настоящее время, по выражению У. Чейфа, «в неудобной позиции, так как из всех разделов науки о языке, которые она изучила, она меньше всего узнала о семантике» (цит. по [8, с. 7]). Поэтому интерес исследователей к содержательной стороне языка в последнее время – в рамках когнитивно-дискурсивной парадигмы – постоянно растет. По мнению В.Н. Топорова, можно даже сказать, что «наступает время, когда семантика все более приближается к острию стрелы развития гуманитарных наук и разгадке той тайны человека, которая отделяет его от других живых существ» [22, с. 7]. Не случайно, что когнитивная лингвистика и зародилась именно как когнитивная семантика.

Определяя новое понимание роли языка и лингвистики в комплексе отраслей знания, входящих в «зонтиковую» когнитивную науку, Е.С. Кубрякова пишет, что лингвисты, с одной стороны, хотят «ввести в КН (когнитивную науку) «больше лингвистики», ... но с другой, и больше сведений, полученных за пределами лингвистики, ввести в саму лингвистику и показать преимущества такого расширительного взгляда на вещи для интерпретации чисто языковых форм» [14, с. 48]. Основными постулатами когнитивной лингвистики, определяющими подход к исследованию семантики, являются экспланаторность, экспансионизм, антропоцентризм и функционализм [13].

Семантика языковых единиц, анализируемая исследователем сквозь призму указанных постулатов, и может быть определена как когнитивная. В лингвистической литературе она трактуется как «эксплицитная, эмпирически заземленная субъективистская, или концептуалистская теория значения» [11, с. 73], как «наука о теории категоризации, а значит, и не вполне «укладывающаяся» в традиционную область собственно лингвистики и требующая междисциплинарного подхода» [14, с. 306]. Скорее всего, говорить следует о когнитивном **подходе** к исследованию языковой семантики.

Когнитивный подход к явлениям языка заключается в понимании их «как источника сведений о концептуальных или когнитивных структурах нашего сознания и интеллекта» [14, с. 57], ср. также: «семантическая проблематика языка погружается в проблематику анализа концептуальных систем и их взаимоотношений друг с другом и с объективной действительностью» [16, с. 5]; «первостепенный и наиболее существенный предмет лингвистики составляет именно концептуализация» [3, с. 47–48]; «структура языка зависит от «концептуализации», которая, в свою очередь, является результатом постижения человеком себя в окружающем пространстве бытия, а также выработки человеком отношений к этому внешнему миру» [5, с. 5]; целью лингвистики провозглашается «более глубокое проникновение в семантические концепты, выражаемые языковыми знаками» [21, с. 739]; «семантика языковых единиц описывается в терминах, характеризующих именно мышление» [12, с. 84].

Из приведенных цитат следует, что когнитивная семантика – это «новая концептуальная схема анализа, новая модель постановки и решения исследовательских задач в лингвистике» [2, с. 67]. Р.И. Павленис подчеркивает в этой связи, что «существенным методологическим следствием такой переориентации семантических интересов является включение собственно семантической проблематики в проблематику теоретико-познавательного и онтологического плана» [17, с. 6].

Следует отметить, что такая постановка вопроса раньше не была возможной в силу ряда объективных причин, но она была подготовлена предшествующими парадигмами лингвистического знания. Так В.В. Петров отмечает, что «в предшествующий период – 60–70-е годы – в зарубежной философии языка преобладала та точка зрения, в соответствии с которой природу языка можно уяснить, изучая все, кроме сознания индивида, сферы ментального. Сейчас этот запрет снят. ... Сейчас общепринятым становится подход, считающий, что успешное моделирование языка возможно только в более широком контексте моделирования сознания» [19, с. 12]. Автор имеет в виду зарубежную теорию языка, ведь и когнитивная лингвистика зародилась, как известно, за рубежом. Что касается советского языкознания, то сегодня признается, что оно асиологическое направление можно рассматривать как раннюю версию когнитивизма. И все же «экспансия» структурной лингвистики с ее подходом к языку и методами анализа чувствовалась и у нас.

Говоря о новой парадигме исследований, следует особо подчеркнуть, что ее «основной отличительной чертой ... признается ее объяснительный характер, а основной задачей – моделирование языковой способности человека» [1, с. 50]. Именно стремление дать **объяснение** языковым фактам (ср.: КАК-лингвистика vs. ПОЧЕМУ-лингвистика) и побудила нас обратиться к диахронии при описании синхронного состояния языка, а именно – явления многозначности.

Согласно Р.И. Павиленису, процесс познания человеком окружающего мира является процессом образования смыслов, или концептов, об объектах познания. Под смыслом или концептом автор понимает то, что индивид знает, предполагает, думает, воображает об объектах мира. Совокупность смыслов или концептов образует **концептуальную систему** носителя языка, систему его знаний и мнений о мире, отражающих его познавательный опыт на доязыковом и языковом этапах и уровнях и несводимой к какой бы то ни было лингвистической сущности. Познание – автор говорит о «выделении» – языка заключается в кодировании языковыми средствами определенных фрагментов, «кусков» концептуальной системы [17, с. 12, 101 – 102]. С другой стороны, интерпретация языковых высказываний осуществляется – и возможна только – на основе соотнесения их с концептуальной системой, так как языковые знаки являются сущностями метонимическими, то есть передают всякий раз лишь какой-то фрагмент сложной, объемной концептуальной структуры.

Этим и предопределяется выход за рамки чисто лингвистического знания, в сферу так называемого экстралингвистического, так как в концептуальную систему входят, как было отмечено, знания, опыт, верования, оценки, мнения и т.д. индивида. Это, по мнению Р. Джекендоффа, уровень, на который стекается, на котором сопоставляется информация, приходящая по разным каналам и принадлежащая разным модальностям (цит. по [11, с. 94]). Здесь стирается и грань между социальным и индивидуальным.

В этой связи следует отметить, что в концептуальной системе «среднестатистического» носителя языка операции сопоставления единиц двух названных уровней протекают по большей части автоматически. Лингвист, стремящийся **объяснить** определенные языковые явления, целенаправленно восстанавливает концептуальную структуру на основе анализа всех возможных сочетаний определенного слова, фразеологических единиц, в которых оно употребляется, и – что особо важно для темы данной статьи – **этимологических** данных, информации культурно-исторического, религиозного и т.п. характера.

В.Н. Топоров отмечает, что обычный человек, не лингвист, как правило, не «рефлектирует» по поводу вопросов, связанных с фонетикой и морфологией, но когда речь заходит о семантике или об этимологии (само это слово может быть неизвестно человеку), «любопытные» люди проявляют нередко живой интерес, почему нечто названо так, а не иначе. Другими словами, и лингвист, и не лингвист ищут разгадку загадки, разница только в аргументах, процедурах и результатах [22, с. 8].

Это положение очень важно для объяснения явления многозначности. Для изучающих какой-либо язык как иностранный мотивы или основания переноса языкового знака (слова) с одного явления на другое часто непрозрачны и непонятны, что затрудняет овладение вторичными значениями. Для лингвиста это связано с проблемой установления деривационных связей между отдельными значениями и далее – с реконструкцией концептуальной структуры, с которой соотносится рассматриваемое слово. Концептуальная система – явление сложное, объемное, динамичное, подверженное постоянным изменениям в силу изменяющихся материальных условий жизни человека и т.п., отдельные фрагменты ее содержания могут устаревать или, наоборот, получать особую актуальность или переосмысляться. Единицы языковой системы, будучи в этом отношении более консервативными, сохраняя «форму», «тело знака», начинают обозначать модифицированное, новое содержание, знание.

Не вдаваясь в оценку этого явления, представляет ли оно собой экономный способ обозначения нового за счет того, что язык, с одной стороны, избегает количественного прироста лексических единиц, а с другой, экономит когнитивные усилия говорящих, представляя новое, неизвестное через старое, знакомое, отметим лишь, что история развития слова, приводящая к многозначности, являет собой наглядный пример того, как развивается категория. Среди лингвистов-когнитологов общепризнан взгляд на любое (знаменательное) слово как на имя категории. В этой связи хотелось бы отметить, что, с одной стороны, «никакие мыслительные (мыслимые) категории неопределимы без языка либо вне его. ... любая категория **не может не быть языковой** по определению, то есть является семиотическим объектом с формой и значимым содержанием» (выделено мной. – *Н. Ф.*) [4, с. 50]. С другой стороны, – и это особенно важно для рассматриваемой темы – «естественно-языковые категории – это суть лексические, или, скорее, лексикализованные категории, то есть категории языкового наивного сознания, которые при завершении своего формирования получили имена-названия ... любое (знаменательное) слово, участвующее в акте номинации, называет какую-либо категорию и дает выход в под- или надлежащий концепт» [4, с. 51].

Появление у слова новых значений на основе метафорических и метонимических переносов или в результате других механизмов означает развитие категории, ее расширение за счет включения новых членов, не приводящее к ее разрушению, так как все они «уживаются под крышей одного знака».

Сравнение этимологических и современных толковых словарей позволяет сделать некоторые интересные выводы о формировании и развитии указанных категорий. Семантическая структура многозначного слова на каждом этапе развития языка и общества отражает актуальное состояние знаний социума. Это приводит, с одной стороны, к тому, что всякий раз она отражает лишь часть всей истории развития слова и общества, культуры, традиций, верований, мифологических воззрений и т.п., которые актуальны на рассматриваемом этапе. С другой стороны, критерий актуальности и, соответственно, частотности, которым руководствуются составители словарей, приводит к перестройке в семантической структуре слова, когда исходное значение или отсутствует совсем в связи с его устареванием и исчезновением, или приводится в словарной статье последним (возможны и другие случаи).

Такая неполная или искаженная картина этимологической истории слова приводит, согласно общему сравнению В.Н. Топорова, к тому, что исследователь рассматривает ее «сверху» (из современности) и видит результаты и следствия, но не видит «черешков». Правда, теоретически эта неполнота [22, с. 47] могла бы быть компенсирована находящейся с нею в дополнительном распределении неполнотой взгляда «снизу» (из прошлого), когда гипотетическому наблюдателю были бы видны именно «черешки», но оставалась бы неизвестной их судьба. Разумеется, взгляд «снизу» недоступен этимологии (как, кстати, и биологии, где он мог бы сыграть исключительную роль при решении ряда вопросов эволюции) [22, с. 46 – 47].

Однако языкознание накопило значительный материал по истории развития языка, так что связь синхронно-семантического и этимологического анализа позволяет выявить некоторые «условно называемые «первообразные» элементы языка, к особенностям которых «относятся их «основонесущая», строительная функция, их категориальная отмеченность, более непосредственный характер отсылки к внеязыковой сфере и к тому, что можно назвать *locus nascendi*, конкретнее – к человеку, и не только (может быть, и не столько) в его гуманитарно-культурном, но и естественно-природном, еще уже – анатомически-физиологическом аспекте, к т е л у» [22, с. 53].

Объектом данного исследования явились глаголы физического действия в современном немецком языке. Обращение к этимологическим словарям позволило выявить, что «основонесущим» элементом всякого действия является движение, а каузация движения объектов, то есть перемещение их, представляет собой простейшее интенциональное действие субъекта. Многие глаголы, имеющие в современном языке значение физического (воз)действия, представляли собой ранее глаголы движения, например, *schießen* «стрелять», *streichen* «зачеркивать, красить»¹, причем движения собственного тела человека / его частей, например, *biegen* «согнуть», *führen* «немного пошевелить частью тела», или наблюдаемые в природе движения животных типа *schießen* «стремительное движение взлетающей, выпархивающей из гнезда птицы», *schlingen* «способ передвижения змей, червей, а также о вьющихся растениях». По образу и подобию последних человек приводил в движение, изменял местонахождение или форму других объектов. Интересно, что эти значения сохранились в отдельных устойчивых сочетаниях или фразеологических оборотах, о чем Н.Ю. Шведова писала: «В слове соединены черты единицы современной, сущей, и единицы, своими корнями уходящей в историю, причем бывшее, ушедшее оставляет в слове свой живой и неизгладимый след» [23, с. 7].

Одной из задач когнитивной семантики является изучение форматов знания, которые фиксируются языковыми знаками, причем предполагается, что слова разных частей речи коррелируют с разными когнитивными структурами. Все чаще в лингвистической литературе встречается мнение о том, что существенная доля наших знаний представлена образами, а архаичное сознание было по преимуществу образным. Важно также отметить, что образы раньше связывались в первую очередь с объектами, но, как показывает анализ языковых данных, в семантической структуре глаголов также находит отражение образность мышления или моделирования окружающего мира.

Приведем лишь несколько примеров с глаголом *stechen* «колоть» (этимологические данные бесценны в этом отношении, так как они описывают образы, лежащие в основе порождения вторичных значений): *die Strahlen der Sonne stechen* «лучи солнца жгут (невыносимо)» (как будто стрелы из поднебесья) и отсюда *Sonnenstich* «солнечный удар»; *die Zunge sticht* «язык жалит» (на основе сравнения с змеей, которая, по мнению людей, жалит языком); *Worte stechen* «слова ранят» (на основе сравнения с придорожными колючками); *stechende Augen* «колючий взгляд» (на основе впечатления, как будто из глаз выскакивают змеи и жалят); *eine Karte sticht die andere* «одна карта бьет другую» (на основе образа турнира, когда один рыцарь прокалывает другого – тот падает с лошади – и побеждает его, то есть карточная игра моделируется сознанием как рыцарский турнир, в котором участвуют образы, изображенные на картах) и, наконец, *ein Faß / Wein stechen* «брать пробу с вина, в первый раз открывать бочку» (на основе сравнения с ситуацией, когда мясник колет ножом животное и из раны струей хлыщет кровь).

¹ Здесь и далее современные значения глаголов приводятся по [24], этимологические данные – по [25].

Приведенные примеры подтверждают слова М.В. Никитина о том, что образ – это способ, которым сознание решает задачи концептуализации [16, с. 189]. Следует подчеркнуть, что для рассматриваемых глаголов важны и образы моторных программ, которым долгое время не уделялось должного внимания при описании семантики глаголов или они попросту не учитывались. Для подтверждения этого положения приведем лишь один пример: исходное значение глагола *wischen* «вытирать» описывается в этимологическом словаре через визуальное представление определенного жеста / движения руки (*in der visuellen Ausgangsbedeutung einer raschen Reibegebärde*). Роль моторной программы заключается в том, что она дифференцирует одно действие от другого. Очень важно, что именно она часто является основанием моделирования других сфер внешнего и внутреннего мира человека, то есть появления вторичных значений. Для современных носителей немецкого языка или изучающих его как иностранный многозначные глаголы задают образцы интерпретации воспринимаемого. «Это – своеобразная сетка, накидываемая на наше восприятие, на его оценку, совокупность обозначений, влияющая на членение опыта и виденье ситуаций и событий» [14, с. 64 – 65].

История развития рассматриваемых глаголов подтверждает также положение об антропоморфичности кода представления мира или более глобальную «мысль о биологических истоках культурных феноменов» [22, с. 67]. Она свидетельствует о том, что «окружающий мир не дан человеку откуда-то извне, не «окружает» человека, а создается им самим. Познание же того или иного объекта или явления этого мира не является выявлением каких-либо характеристик, «объективно» присущих данному объекту или явлению ..., а представляет собой формирование в сознании познающего субъекта устойчивого образа объекта (явления), включающего в себя только те черты, которые выделены им на основе опыта взаимодействия с такими объектами или явлениями» [10, с. 241]. Об этом свидетельствуют примеры *stechende Dornen* «колючие шипы», *stechende Sonne* «жгучее (колючее) солнце», которые представляют свойства объектов через призму реакции человеческого тела на них. Интересен факт, что в нашем корпусе у глагола *stechen* «колоть» не зафиксировано ни одного переносного значения с положительной коннотацией, также как у глагола *schneiden* «резать», в отличие, скажем, от *kratzen*, которое в русском языке передается двумя глаголами «царапать, чесать». Реакция человека на данное воздействие (что является вторичным значением) может быть как положительной (чесать), так и отрицательной (царапать), вследствие чего глагол и развивает соответствующие вторичные значения «полюстить кому-либо, быть приятным» (*Das Lob hat ihn gekratzt* «Похвала ему польстила») или «волновать, доставлять проблемы, беспокойство» (*Die Kritik in den Medien kratzt ihn wenig* «Критика в средствах массовой информации мало его волновала»). На основе подобных данных представители разных наук о человеке приходят, как отмечает А.А. Залевская, «к общему выводу: язык ничего не значит сам по себе, означаемые естественного языка требуют тела и эмоций для того, чтобы стать семантически функциональными» [6, с. 102].

И, наконец, этимологи, исследовавшие историю развития слова, предвосхитили одну из основополагающих идей когнитивной семантики, а именно о процессах фокусирования и дефокусирования компонентов значения или – шире – концептов, входящих в концептуальную структуру какого-либо слова (см. об этом работы [7; 9; 15; 18] и др.). Комментируя появление новых значений, в использованном нами словаре авторы его дают, например, такие объяснения: *schinden* «снимать кожу с убитого животного»: *hier überwiegt der Gedanke an die Haut, die man von dem geschundenen Tiere erhält; daher einen ausplündern, aussaugen, berauben* «здесь доминирует мысль о шкуре животного, которую кто-либо получает; отсюда значения *обобрать, обворовать кого-либо*». Эту же функцию имеют комментарии типа *eine Bedeutung / die Vorstellung tritt zurück / hervor, wird abgeschwächt* «какое-либо значение / представление выступает на передний план / отступает на задний план, ослабевает». Так подтверждается важное положение о том, что «когнитивная семантика – это прежде всего возвращение к уже имеющимся в лингвистике, но временно отброшенным в некоторых лингвистических течениях представлениям» [20, с. 297].

Подводя итоги, следует еще раз отметить, что история развития слова – это последовательность способов моделирования окружающего мира, зафиксированная в лексической системе языка. Если категории – формы **человеческого** представления действительности [4, с. 48], то развитие переносных значений – это вторичная категоризация мира. «Классификации в языке хранят в себе черты естественных классификаций, то есть классификаций с образным началом, с их нежесткими границами и отсутствием жесткой логики, с особыми правилами включения в них новых членов, и, следовательно, особыми закономерностями их функционирования и развития» [14, с. 99]. «На основании разных принципов разбиения действительности с помощью языка в связи с основными принципами называния можно реконструировать внутренний мир человека далеких эпох. ... Этимология слова не меньше характеризует человека, чем предмет, названный этим словом» [22, с. 28].

Но даже не ставя таких глобальных задач, можно утверждать необходимость обращения к диахронии при описании и объяснении синхронного состояния языка. «Этимологическая» ориентация человека, как утверждает В.Н. Топоров, естественна, потребность в этимологизации отражает один из важных параметров языковой компетенции [22, с. 11, 418], в которую входит способность к инференции, умение

выводить одно значение многозначного слова из другого, не обращаясь к словарю или не найдя решения в словаре. Именно такую компетенцию мы призваны формировать у изучающих иностранные языки, что, на наш взгляд, невозможно без учета данных из истории слова, в которую непременно входят сведения и о культуре, религии, мировоззрениях, географии и т.д. соответствующего социума.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беляевская, Е.Г. К проблеме делимости когнитивных структур / Е.Г. Беляевская // Русское слово в русском мире: сборник статей. – М.: МГЛУ, Калуга: ИД «Эйдос», 2004. – 300 с. С. 45 – 71.
2. Беляевская, Е.Г. Семантика в трех парадигмах лингвистического знания: (критерии выбора метода) / Е.Г. Беляевская // Парадигмы научного знания в современной лингвистике: сб. науч. трудов / РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. языкознания; Редкол.: Е.С. Кубрякова, Л.Г. Лузина (отв. ред.) [и др.] – М.: ИНИОН РАН, 2006. С. 67 – 85.
3. Булыгина, Т.В., Шмелев, А.Д. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики) / Т.В. Булыгина, А.Д. Шмелев. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 576 с.
4. Верхотурова, Т.Л. Метакатегория «наблюдатель» в научной картине мира / Т.Л. Верхотурова // *Studia Linguistica Cognitiva*. Вып.1. Язык и познание: Методологические проблемы и перспективы. – М.: Гнозис, 2006. С. 45 – 65.
5. Демьянков, В.З. *Studia Linguistica Cognitiva* – призыв к сотрудничеству / В.З. Демьянков // *Studia Linguistica Cognitiva*. Вып.1. Язык и познание: Методологические проблемы и перспективы. – М.: Гнозис, 2006. С. 5 – 7.
6. Залевская, А.А. Проблема «тело – разум» в трактовке А. Дамазио / А.А. Залевская // *Studia Linguistica Cognitiva*. Вып.1. Язык и познание: Методологические проблемы и перспективы. – М.: Гнозис, 2006. – С. 82 – 104.
7. Зализняк, А.А. Многозначность в языке и способы ее представления / А.А. Зализняк. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 672 с.
8. Звегинцев, В.А. Зарубежная лингвистическая семантика последних десятилетий / В.А. Звегинцев // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. X. Лингвистическая семантика. Под общ. ред. В.А. Звегинцева. – М.: «Прогресс», 1981. С. 5 – 32.
9. Ирисханова, О.К. Концептуальный анализ и процессы дефокусирования / О.К. Ирисханова // Концептуальный анализ языка: современные направления исследования: сб. науч. трудов / РАН. Ин-т языкознания; Мин-во образ. и науки РФ. ТГУ им. Г.Р. Державина; Редкол.: Е.С. Кубрякова (отв. ред.) [и др.] – М.-Калуга: ИП Кошелев А.Б. (Издательство «Эйдос»), 2007. С. 69 – 80.
10. Колмогорова, А.В. Языковое значение как структура знания и опыта / А.В. Колмогорова // *Studia Linguistica Cognitiva*. Вып.1. Язык и познание: Методологические проблемы и перспективы. – М.: Гнозис, 2006. С. 240 – 256.
11. Краткий словарь когнитивных терминов. Под общ. Ред. Е.С. Кубряковой. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997. – 245 с.
12. Кронгауз, М.А. Семантика: Учебник для студ. лингв. фак. высш. учеб. заведений / М.А. Кронгауз. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 352 с.
13. Кубрякова, Е.С. Начальные этапы становления когнитивизма. Лингвистика – психология – когнитивная наука / Е.С. Кубрякова // Вопросы языкознания. 1994. № 4. С. 34 – 47.
14. Кубрякова, Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е.С. Кубрякова / Рос. академия наук. Ин-т языкознания. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
15. Кустова, Г.И. Типы производных значений и механизмы языкового расширения / Г.И. Кустова. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 472 с.
16. Никитин, М.В. Основания когнитивной семантики: Учебное пособие / М.В. Никитин. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2003. – 277 с.
17. Павленис, Р.И. Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка / Р.И. Павленис. – М.: Мысль, 1983. – 286 с.
18. Падучева, Е.В. Динамические модели в семантике лексики / Е.В. Падучева. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 608 с.
19. Петров, В.В. От философии языка к философии сознания (Новые тенденции и их истоки) / В.В. Петров // Философия, логика, язык: Пер. с англ. и нем. / Сост. и предисл. В.В.Петрова; Под общ. ред. Д.П. Горского и В.В. Петрова. – М.: Прогресс, 1987. – С. 3 – 17.
20. Селиверстова, О.Н. «Когнитивная» и «концептуальная» лингвистика: их соотношение / О.Н. Селиверстова // Язык и культура: Факты и ценности: К 70-летию Ю.С. Степанова / Отв. ред. Е.С. Кубрякова, Т.Е. Янко. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 293 – 307.

21. Селиверстова, О.Н. Труды по семантике. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 960 с.
22. Топоров, В.Н. Исследования по этимологии и семантике. Т. 1: Теория и некоторые частные ее приложения / В.Н. Топоров. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 816 с.
23. Шведова, Н.Ю. Об активных потенциях, заключенных в слове / Н.Ю. Шведова // Слово в грамматике и словаре. – М., Издательство «Наука», 1984. С. 7 – 15.
24. Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache: in acht Bänden. – Mannheim; Wien; Zürich: Dudenverlag, 1993.
25. Grimm, J., Grimm, W. Deutsches Wörterbuch: in 32 Teilbänden [Электронный ресурс]. – Leipzig: S. Hirzel, 1854–1960. <http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb>.

Ю.О. Бархатова (Полоцк, ПГУ)

ЯЗЫК КАК ФОРМА ФИКСАЦИИ РЕЗУЛЬТАТОВ ЧУВСТВЕННОГО ПОЗНАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ПЕРЦЕПТИВНОГО ПРИЗНАКА «ФОРМА»)

Для многих современных лингвистических исследований характерно рассмотрение языковых явлений не изолированно, как знаков особой системы, существующей «в самой себе и для себя», а в тесной связи с человеком. Подобное понимание связано с новым когнитивным подходом к языку, «при котором делается попытка рассмотреть все изучаемые явления и процессы, единицы и категории и т.п. по их связи с другими когнитивными процессами – с восприятием и памятью человека, его воображением и эмоциями, мышлением» [7, с. 9]. По мнению Е.С. Кубряковой, именно «язык выявляет и объективирует то, как увиден и понят мир человеческим разумом, как он преломлен и категоризован сознанием» [6, с. 37].

Изучение отражения в языке результатов чувственного познания окружающей действительности занимает в этом ряду исследований особое место, поскольку именно чувственное восприятие является основным источником информации и способом познания.

По мнению Р.Л. Солсо, «наши знания изначально имеют чувственную природу» [12, с. 55]. Такого рода первичная информация служит источником для появления и функционирования высших форм психической деятельности, выходящих за пределы непосредственной данности, и обеспечивает регуляцию разнообразной ориентировочной, познавательной и практической деятельности [11, с. 137].

Благодаря деятельности пяти органов чувств человек получает различного рода информацию об окружающем мире. Так, зрительно человек воспринимает размеры, форму, цвет, на слух – звуковые характеристики объекта, на вкус – вкусовые ощущения, при помощи органов обоняния человек воспринимает запахи, а осязательно определяются характеристики поверхности объекта, температура, его вес и некоторые другие свойства.

Полученная информация поступает в мозг и интерпретируется далее высшими когнитивными механизмами: мышлением, памятью, формируя концепты, «оперативные содержательные единицы мышления, кванты структурированных знаний об объективной действительности» [5, с. 45]. Концепты не изолированы друг от друга, они взаимодействуют, переплетаются и образуют сложноорганизованную концептосферу, которая представляет собой знания коллективного сознания о мире [там же, с. 45].

По мнению учёных, исследования способов вербализации концептов и категорий, отражающих определённое видение мира человеком, служит наиболее доступным и объективным источником сведений о когнитивных структурах интеллекта человека. Поскольку именно посредством языка происходит фиксация и переработка чувственных данных, осознание специфики тех или иных предметов, выделение их сходств и различий, выявление и обобщение их связей и отношений с другими предметами. То есть язык являет собой средство организации, обработки и передачи информации, в котором отражается весь познавательный опыт человека.

В нашем исследовании особенности чувственного познания окружающего мира рассматриваются на примере признака «форма», воспринимаемом человеком зрительно и тактильно.

Представление о форме, возможное в результате способности человеческого ума к абстракции, отвлечению – ведь в реальной действительности форма неразрывно связана с объектом – есть прежде всего представление о пространственной конфигурации объекта. В.М. Топорова пишет, «любое твёрдое тело существует в определённых пределах, то есть представляет собой конечную массу, ограниченную в пространстве своей поверхностью. Соответственно способу организации каждый предмет характеризуется определённым количеством составляющих его частей и их расположением относительно друг друга ..., особенностями внешнего очертания поверхности, то есть имеет некоторую, воспринимаемую зрительно (и тактильно) пространственную конфигурацию» [13, с. 225]. Как внешнее очертание, наружный вид предмета трактуется форма в толковых словарях немецкого и русского языков [14, с. 563], [8, с. 855].

Поскольку форма – признак предмета, а прототипическим представителем категории признака в языке является имя прилагательное, то интересным в этой связи представляется исследование именно прилагательных немецкого языка, имеющих системное значение-описание формы предмета.

Анализ данных, полученных методом сплошной выборки из толкового словаря современного немецкого языка DUDEN [14], показал, что для описания формы служит довольно многочисленная группа прилагательных (250 лексических единиц), в которую входят как исконные, первичные прилагательные, то есть симплексы, так и производные разных типов – как дериваты, так и сложные слова: *beerenförmig*, *fächerförmig*, *kelchförmig*, *mandelförmig*, *muschelrig*, *o-förmig*. Доля простых прилагательных в этой группе невелика, они составляют одну десятую от общего количества имён прилагательных описывающих форму: *gerade*, *krumm*, *schief*, *schräg*, *spitz*, *scharf*, *stumpf*, *eben*, *glatt*, *rau*, *rund*. Преобладание в системе языка производных прилагательных для описания формы объясняется особенностями восприятия и номинации анализируемого признака человеком. Во-первых, форма представляет собой «классический пример эталонного атрибута» [9, с. 84]. Каждый предмет в окружающем нас мире обладает определённой, чаще всего только ему присущей, неповторяющейся на других объектах, формой. Поэтому, называя форму, человеку проще указать на объект, на котором этот признак был воспринят, чем детально характеризовать все особенности его кривизны, прямизны и изломов: *flockenförmig*, *halbmondförmig*, *hantelförmig*. Во-вторых, если бы человек для каждой редко повторяющейся формы наряду с именем объекта создавал немотивированное (непроизводное) наименование для его формы, это затрудняло бы саму коммуникацию, так как оперировать мотивированными знаками, как известно, человеку легче, так же как и категоризовать форму объекта, указав лишь на её сходство с эталоном в большей или меньшей степени. Если бы человек был вынужден описывать формы, особенно природных объектов, со всей точностью, он, вероятно, оказался бы «парализован» в языковом отношении.

Простые прилагательные со значением формы, будучи первичными – о чем свидетельствует их морфологическая структура – и входя в базовый лексикон, фиксируют те формы объектов, которые вследствие своей значимости были выделены человеком раньше, чем те, которые выражены производными лексическими единицами. Анализ лексических значений рассматриваемых прилагательных показал, что они не описывают форму целостно, а характеризуют отдельные части, структурные элементы объектов, например особенности контуров поверхности: *gerade* ‘in unveränderter Richtung fortlaufend, nicht krumm, gekrümmt; unverbogen’; *glatt* ‘ohne sichtbare, spürbare Unebenheiten’; *rau* ‘auf der Oberfläche kleine Unebenheiten, Risse o.Ä. aufweisend, sich nicht glatt anführend’.

В отличие от простых прилагательных производные, содержащие уже в «теле» знака указание на объект-эталон данной формы, описывают соответствующий предмет целостно, как пространственную конфигурацию, например, *birnenförmig* ‘die Form einer Birne habend’; *hantelförmig* ‘die Form einer Hantel aufweisend’; *kastenförmig* ‘von, in der Form eines Kastens’.

Важно подчеркнуть, что данные языковые наблюдения согласуются с результатами психологических исследований. Так, учёные утверждают, что восприятие формы есть сложный процесс, одним из важных этапов которого является анализ элементов или признаков. В результате функционирования конфигурационного механизма расчленения изображения происходит выделение первичных признаков, элементарных единиц, на основе которых строится целостный образ [4].

В описании простыми именами прилагательными контура предмета находит отражение ещё одна психологическая особенность восприятия формы объектов. Именно контур, по мнению психологов, есть то «первоначальное и общее качество, которое является исходным как для зрительного, так и для осязательного восприятия формы предмета» [1, с. 163], а признаки, характеризующие линию контура, к коим относятся, например, прямолинейность, вогнутость, излом, являются теми первичными элементами, благодаря которым представление об объекте является «самым достоверным его портретом в смысле отражения всех его деталей» [3, с. 37]. При этом выявленные психологами первичные признаки не противостоят экспериментальным данным физиологии, согласно которым перцептивно воспринимаемые свойства зрительных объектов: прямолинейные и криволинейные участки контуров, интенсивность освещения, определённые размеры, выделяются врождёнными физиологическими нейронами-детекторами признаков [там же, с. 30].

Анализ словарных дефиниций простых имён прилагательных не выявил указаний на объекты, выступающие эталонами для того или иного признака. Исключение в этом отношении составляет лишь *rund*, содержащее указание на эталоны круглой формы: *Kugel* (f), *Kreis* (m). Однако в ходе анализа выявлен ряд сложных имен прилагательных, образованных по модели *N + Adj.*, где *N* – конкретное имя существительное, обозначающее определённый предмет, выступающий эталоном, а *Adj.* – простое имя прилагательное: *pfeilgerade*, *kerzengerade*, *schnurgerade*, *gichtkrumm*, *apfelrund*, *tellerrund*, *kugelrund*, *kreisrund*, *messerscharf*, *schneeglatt*, *spiegelglatt*. При этом следует отметить, что в качестве второго компонента сложного слова выступают далеко не все анализируемые простые имена прилагательные. Данный факт, с одной стороны, позволяет предположить, что, не все первичные типы форм одинаково значимы в описа-

нии объектов окружающего мира. А с другой стороны, он ещё раз указывает на неотделимость формы от объекта и, как следствие, стремление человека при описании формы фиксировать объект, выступающий эталоном той или иной формы. И, наконец, это свидетельствует о том, что в ходе развития общества человек испытывал потребность во все большей дифференциации форм, которые на начальных этапах становления языка, напротив, обобщались за счет абстракции от различий и подводились под один знак, или включались в одну категорию.

Полученные данные свидетельствуют ещё об одной особенности отражения в языке познания человеком формы – явлении синестезии.

В психологии под синестезией понимают такой феномен восприятия, при котором «впечатление, соответствующее данному раздражителю и специфичное для данного органа чувств, сопровождается другим, дополнительным ощущением или образом, часто характерным для другой модальности» [10, с. 419].

Явление синестезии – свидетельство взаимосвязи анализаторных систем человеческого организма и целостности чувственного отражения объективной действительности в сознании человека, что не может не сказаться в языке. Так, гладкую, ровную поверхность объекта человек воспринимает как зрительно, так и тактильно. В немецком языке этот факт находит отражение как в словарной дефиниции *glatt* ‘ohne sichtbare, spürbare Unebenheiten’, так и на уровне сочетаемости лексических единиц: *glatte Wasserfläche* – здесь речь может идти только о зрительном восприятии, в *glatte Tischfläche*, скорее, и о зрительном, и о тактильном.

Основанием для выявления синестезии для нас служили слова-идентификаторы – *sichtbar, spürbar, anfühlend*, присутствующие в словарной дефиниции имён прилагательных, описывающих форму объектов: *glatt* ‘ohne sichtbare, spürbare Unebenheiten’. Иногда, слова, фиксирующие данные тактильного восприятия, обнаруживались при семантическом развёртывании на 1 шаг вглубь: *stumpf* ‘(am Rand.) nicht abgerundet und glatt, sondern in eine Spitze, in einen spitzen Winkel zulaufend [und deshalb oft verletzend]’ → *glatt* ‘ohne sichtbare, spürbare Unebenheiten’.

В системе немецкого языка зафиксированы и переносы в обратном направлении, то есть использование прилагательных, описывающих форму, для характеристики вкусовых, обонятельных и слуховых ощущений: *scharfer Geschmack; scharfer Tiergeruch; spitzes Gebrüll*.

Синестетические переносы представлены в описании формы небольшим числом. По нашему мнению, это может быть объяснено тем, что переходя в сферу обозначения другого ощущения, номинации, образованные в результате синестетического переноса, утрачивают свои первоначальные семантические компоненты и реализуют в первую очередь оценочные значения. Форма же является «одним из самых объективных признаков предмета» [2, с. 28]. В номинации формы для человека важнее объективная информация о структуре поверхности, об особенностях внешних контуров предмета, нежели чем её оценка по какому-то критерию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ананьев, Б.Г. Психология чувственного познания / Б.Г. Ананьев. – М.: Наука, 2001. – 277 с.
2. Вольф, Е.М. Функциональная семантика оценки / Е.М. Вольф. – М.: Наука, 1985. – 230 с.
3. Грановская, Р.М. Восприятие и модели памяти / Р.М. Грановская. – Л.: «Наука» Ленингр. отд-ние, 1974. – 361 с.
4. Колерс, П. Некоторые психологические аспекты распознавания образов / П. Колерс // Распознавание образов. Исследование живых и автоматических распознающих систем: сб. науч. ст. – М., Мир, 1970. – С. 25 – 79.
5. Краткий словарь когнитивных терминов / под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Москов. гос. ун-т, 1996. – 245 с.
6. Кубрякова, Е.С. Части речи с когнитивной точки зрения / Е.С. Кубрякова. – М.: Ин-т языкознания РАН, 1997. – 331 с.
7. Кубрякова, Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е.С. Кубрякова. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
8. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – М.: Азбуковник, 1997. – 944 с.
9. Рузин, И.Г. Когнитивные стратегии именования: модусы перцепции (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке / И.Н. Рузин // ВЯ. – 1994. – № 6. – С. 79 – 100.
10. Синестезия // БСЭ. – 3-е изд. – М., 1976. – Т. 23.
11. Современная психология: Справочное руководство / отв. ред. В.Н. Дружинин. – М.: ИНФРА-М, 1999. – 688 с.
12. Солсо, Р.Л. Когнитивная психология / Р.Л. Солсо. – М.: Тривола, М.: Либерея, 2002. – 600 с.

13. Топорова, В.М. Форма / В.М. Топорова // Антология концептов: сб. науч. ст. / науч. ред. В.И. Карасик, И.А. Стернин. – М.: Гнозис, 2007. – С. 224 – 243.
14. DUDEN deutsches Universalwörterbuch / Hrsg. von der Dudenred. – 5., überarbeitete Aufl. – Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverl., 2003. – 1892 S.

О.Л. Зозуля (Брест, БрГУ им. А.С. Пушкина)

ОТРАЖЕНИЕ КОГНИТИВНЫХ СВЯЗЕЙ В СЕМАНТИЧЕСКИХ ОПРЕДЕЛЕНИЯХ ФИТОНИМОВ (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОГО НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА)

Когнитивно ориентированная парадигма лингвистических исследований имеет определенную систему установок: экспансионизм, функционализм, антропоцентризм и экспланаторность [2, с. 207]. С выявлением и моделированием когнитивных структур, которые объективируются языковыми единицами и категориями, то есть с установлением их когнитивных оснований, связываются перспективы развития лингвистической науки (Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Н.Н. Болдырев, М.В. Никитин, А.Е. Кибрик, З.А. Харитончик, В.А. Маслова, Н.В. Фурашова и др.). При этом путь от языка к мышлению «... может не только объяснить, почему языки устроены так, как они устроены (а это является главной целью лингвистической теории), но и способствовать реконструкции существенных характеристик собственно когнитивной структуры» [1, с. 53].

По признанию лингвистов-когнитологов, когнитивные структуры кодируются, в первую очередь, в семантике языковых единиц. Возможно, это объясняет то, что нынешняя эпоха развития лингвистики – это эпоха семантики, которая долгое время находилась на периферии лингвистических исследований.

Следует отметить, что категория значения является общенаучной, о чем свидетельствуют многочисленные теории в различных науках (философии, логике, психологии, лингвистике и т.д.). В этих теориях разрабатывались отдельные аспекты значения, косвенно демонстрирующие сложность данного понятия и исследующие один и тот же объект с разных позиций, принимая во внимание только лишь часть общей картины. В языкознании также имеется немало семантических теорий, базирующихся на различных принципах и исходных представлениях о языке: его природе, функциях, системно-структурных и функциональных характеристиках. Традиционно лексическое значение рассматривалось как понятие, как отражение понятия или действительности, как связь или отношение между знаком и понятием. В современной когнитивно ориентированной парадигме лингвистических исследований семантика языковых единиц рассматривается как форма фиксации когнитивных структур, которые представляют собой способ/результат переработки информации человеком и ее упорядочивания в его сознании [4, с. 321], то есть как форма фиксации конвенционального знания об объектах и явлениях окружающей действительности. По мнению Е.С. Кубряковой, появление когнитивного направления в лингвистике «знаменовало новый подход к осмыслению категории языкового значения как *знания*, зафиксированного в знаке и нашедшего в нем свое особым образом обработанное и свернутое (редуцированное) в определенную когнитивную (концептуальную) структуру отражение» [3, с. 33].

Объектом данного сообщения являются словарные дефиниции наименований растений (фитонимов)¹, фиксирующие системные значения языковых единиц. Обращение к толковому словарю основано на том, что «лексикографические описания с характерной для них энциклопедичностью и богатством сведений о многочисленных значениях языковых единиц ... становятся непревзойденным источником информации о вербализованных концептах и категориях» [5 с. 153]. Предмет исследования – связи в когнитивной структуре, объективированной в системном значении языковых единиц.

По мнению А.Е. Кибрика, факт наличия связей между отдельными единицами когнитивной структуры является очевидным. При этом большое значение имеют в первую очередь непосредственные связи, то есть «когнитивная сопряженность», так как опосредованные связи следует рассматривать как «цепочки непосредственных когнитивных связей на множестве когнитивных единиц, входящих в когнитивную структуру» [1, с. 54].

В когнитивных структурах, зафиксированных в дефинициях фитонимов, могут быть выделены следующие виды связи:

1) *горизонтальная когнитивная сопряженность*, что, возможно, является следствием объективной / денотативной взаимосвязи отдельных квантов знания, формирующих когнитивные структуры. На уровне одного семантического определения, то есть внутри одной когнитивной структуры, это может быть связь, например, между:

¹ Материалом для исследования послужили данные электронного толкового словаря немецкого языка в 10-ти томах Дуден [6].

– концептами ‘растение’ ↔ ‘лепесток’/‘цветок’/‘корень и т.д.’, например: *Berberitze* ‘als Strauch wachsende, *Dornen* tragende *Pflanze* mit eiförmigen *Blättern*, gelben, in Trauben wachsenden *Blüten* und roten, säuerlich schmeckenden *Beerenfrüchten*’;

– концептами ‘растение’ ↔ ‘пространство (вода/степь/альпинарий и т.д.)’. Эта взаимосвязь фиксируется либо двумя отрезками словарного толкования: архисемой и семантическим признаком ‘место произрастания’, который располагается, как правило, в первой половине дефиниции, то есть до архисемы, например: *Vergissmeinnicht* ‘besonders an feuchten Standorten wachsende *Pflanze* mit ...’, либо одним – ключевым словом, например: *Wasserschlauch* ‘*Wasserpflanze* mit ...’, *Götterblume* (zu den Primelgewächsen gehörende früh blühende) *Steingartenpflanze* mit ...’. Это свидетельствует о том, что когнитивное расстояние между квантами знания, которые находятся в непосредственной связи, может быть различным, что, возможно, обуславливается разной степенью вовлеченности растений в процесс жизнедеятельности человека, разной степенью прагматической релевантности той или иной связки квантов знания.

Это может быть также горизонтальная когнитивная сопряженность между отдельными когнитивными структурами внутри ментального пространства ‘растительный мир’. Данная связь наблюдается как на уровне отражательно ориентированных объединений, которые представляют собой результат обобщения и абстрагирования в процессе отображения объективно существующих растительных объектов, например, *Schwarzkiefer* ‘*Kiefer* mit schwarzgrauer, rissiger Rinde’ ↔ *Strandkiefer* ‘im Mittelmeergebiet und am Atlantik wachsende *Kiefer* mit kegelförmiger Krone’, а также *Feuerlilie* ↔ *Tigerlilie*, *Spitzmorchel* ↔ *Speisemorchel* т.д., так и на уровне лингвокреативных группировок, которые являются результатом определенного этапа речемыслительного освоения (интерпретации) растительного мира, например, *Laubbaum* ‘Laub tragender *Baum*’ ↔ *Obstbaum* ‘*Baum*, der Obst trägt’, *Kurztagpflanze* ‘*Pflanze*, die nur blüht und Früchte bildet, wenn die tägliche Lichteinwirkung eine bestimmte Dauer nicht überschreitet’ ↔ *Langtagpflanze* ‘*Pflanze*, die nur blüht und Früchte bildet, wenn sie täglich dem Licht längere Zeit ausgesetzt ist als der Dunkelheit’ и т.д.

2) *Вертикальная когнитивная сопряженность*, которая является результатом классифицирующей деятельности сознания. Так, это может быть проявление отношений ‘род – вид – разновидность’ *Buche* → *Rotbuche* → *Blutbuche*; ‘тип – экземпляр’ *Speisepilz* → *Birkenröhrling*, ‘семейство – представитель’ *Liliengewächs* → *Grünlilie* и т.д.

В ходе семантического развертывания ключевых слов одних дефиниций реконструируется иерархия когнитивной сопряженности между отдельными когнитивными структурами, например: *Kiefer* → *Nadelbaum* (1) → *Baum* (2) → *Holzgewächs* (3) → *Pflanze*. Другие толкования наоборот демонстрируют «отсутствие» подобной иерархии, например: *Gänseblümchen* → *Pflanze*, а также лексемы *Schneeglöckchen*, *Erbse*, *Moosbeere*, *Flachs* и т.д., которые подводятся под гипероним самого высокого уровня абстрагирования *Pflanze*. В целом немецкая языковая система предоставляет носителям языка возможность различных способов референции к растительным объектам, разнообразные «пути» их идентификации (*Fichte* → *Nadelbaum*, *Eberesche* → *Baum*, *Narzisse* → *Blume*, *Maiglöckchen* → *Pflanze*, *Glockenrebe* → *Kletterpflanze*, *Astilbe* → *Zierpflanze*, *Fingerkraut* → *Rosengewächs* и т.д.). Представляется, что это является следствием избирательности и субъективности при восприятии и речемыслительной обработке информации о растительных объектах, а также о прагматической и/или коммуникативной значимости результатов процесса категоризации растительных объектов в языковой картине мира.

Таким образом, в дефинициях языковых единиц вербализируются объемные когнитивные структуры, элементы которых на ментальном уровне не обладают какой-либо коммуникативной значимостью. Вертикально-горизонтальная сопряженность как между отдельными квантами в ментальных конструктах как определенных гештальтах, так и между отдельными ментальными конструктами в целом укладывается в линейные языковые структуры, при этом отдельные кванты могут приобретать разный коммуникативный статус.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кибрик, А.Е. Лингвистическая реконструкция когнитивной структуры / А.Е. Кибрик // Вопросы языкознания. – 2008. – № 4. – С. 52 – 77.
2. Кубрякова, Е.С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века / Е.С. Кубрякова // Язык и наука конца 20 века: сб. ст. / Ин-т языкознания РАН; под ред. Ю.С. Степанова. – М., 1995. – С. 144 – 235.
3. Кубрякова, Е.С. От концептуальной структуры – к семантике языкового знака / Е.С. Кубрякова // От слова к тексту: материалы докл. междунар. науч. конф., Минск, 13–14 ноября 2000 г.: в 3 ч. / Минск. гос. лингв. ун-т; редкол.: Н.П. Баранова (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2000. – Ч. 1. – С. 33 – 35.
4. Лукашевич, Е.В. Становление когнитивной структуры слова: лингвоментальный аспект / Е.В. Лукашевич // Реальность, язык и сознание: Международ. межвуз. сб. науч. тр. / Тамб. гос. ун-т им.

- Г.Р. Державина; редкол.: Б. Стефаник, М. Презас, отв. ред. Т.А. Фесенко. – Тамбов, 2002. – Вып. 2. – С. 320 – 327.
5. Харитончик, З.А. О релевантности семантических компонентов в лексическом значении слова / З.А. Харитончик // Очерки о языке. Теория номинации. Лексическая семантика. Словообразование: избр. труды / З.А. Харитончик. – Минск, 2004. – С. 149 – 157.
 6. Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache: in 10 Bänden [Электронный ресурс]. – Elektronische Datei (576 Mb). – Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, 2000. – 1 электр. опт. диск (CD-ROM).

И.В. Чеботарская (Полоцк, ПГУ)

К ВОПРОСУ О ФУНКЦИОНАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА

Изучение стилистического расслоения языка связано с функциональным взглядом на язык, то есть с представлением о нём как о системе средств выражения, служащей определённой цели.

Основным понятием для указанного аспекта является понятие функционального стиля. В лингвистической литературе отмечается большое число формулировок данного термина. Он связывается с функциями, выполняемыми языком; во многих работах он определяется как двусторонняя сущность – тип языковой реализации и его конкретная реализация. Функциональный стиль можно определить как «разновидность литературного языка, в которой язык выступает в той или иной социально значимой сфере общественно-речевой практики людей и особенности которой обусловлены особенностями общения в данной сфере» [Лингвистический энциклопедический словарь, с. 566].

Количество выделяемых стилей колеблется от трёх до пяти (Пражский лингвистический кружок, В.В. Виноградов, Э.Г. Ризель / Е.И. Шендельс и др.). Так, Э.Г. Ризель говорит о научном стиле, стиле делового общения, стиле прессы и публицистики, стиле повседневного общения, стиле художественной литературы. Каждый стиль обладает набором так называемых стилистических черт, обусловленных общей функцией стиля. В разные исторические периоды набор черт может меняться: весьма удачным для обозначения этого обстоятельства является немецкий термин «Zeitstil» («стиль определённого исторического периода языка»).

По признанию большинства исследователей, лингвистические признаки, разграничивающие стилистические единства, принадлежат к числу лексических и синтаксических единиц (Б.А. Абрамов). Все стилиобразующие элементы несут определённую стилистическую информацию. В отличие от лексического пласта языковой системы, большинство грамматических единиц обладают нейтральной нормативно-стилистической окраской («рациональной стилистической окраской»: термин В.А. Жеребкова [2, с. 196]) и поэтому не в состоянии маркировать тот или иной функциональный стиль. Та или иная синтаксическая конструкция в состоянии только влиять на стилистическое значение лексической единицы. Очевидно, что «грамматические приметы того или иного стиля необходимо искать в специфической дистрибуции отдельных грамматических единиц, в их частотности и характере отступлений от грамматической нормы» [3, с. 7].

В задачи нашего исследования входило сравнение некоторых синтаксических черт языка художественной литературы в два исторически разных этапа: материал собирался из произведений восемнадцатого и двадцатого столетий. Выбор указанных временных отрезков объясняется историей формирования немецкого национального языка: в восемнадцатом столетии, в решающий период формирования литературного языка, происходит становление литературных норм. Данный процесс объясняется не только действием тенденции к территориальному единству, но и целым комплексом внешних и внутренних сдвигов в характере и функционировании его системы.

В лингвистической традиции отмечаются опыты рассмотрения хода развития литературного языка в его соотношении с диалектами в различные исторические эпохи («Deutsche Sprache: Kleine Enzyklopädie»), исследовалось в том числе становление его отдельных стилей, способов литературной экспрессии (Е.А. Блэк, А. Ланген), изучалось соотношение письменной и устной форм немецкого языка (К. Кайзер), прослеживалось становление самой системы литературного языка (Н.Н. Семенюк).

В лингвистической литературе можно встретить много попыток описать изменения синтаксической структуры предложения, происходящие в языковой системе по ходу её развития. Как правило, большинство из них ограничивались изучением вариативного глагольного управления. Наше внимание привлекает задача проследить зависимость выражения глагольных актантов на поверхностном уровне предложения от исторического периода создания высказывания.

С этой целью было проанализировано около пяти тысяч предложений, структурированных двухместными глаголами, то есть глагольными предикатами, требующими обязательную реализацию двух своих актантов. Глагольные сопроводители могут быть выражены в синтаксической структуре простой формой (именем существительным), или сложной формой (инфинитивной группой (ИО) или придаточным предложением (ПП). Отличие ПП и ИО, и от члена предложения, выраженного словом или предложным сочетанием, заключается в выполнении ими разной коммуникативной функции (слово называет действие, событие статично, в то время как придаточное предложение способно более динамично выразить «внеязыковую» ситуацию). Второе различие видится в передаваемом объеме содержания. Использование придаточного предложения может быть, в том числе, обусловлено и другими стилистическими причинами: оно может быть носителем определённых смысловых оттенков [2, с. 90]. Л.Ю. Левитов видит различие между ними в экспрессивном созвучии, наслаивающемся инфинитиве: в содержании, выражаемом инфинитивным оборотом, содержится информация об аффицированности агенса, благодаря чему характеристики глагольного признака выделяются стилистически [2, с. 21]. Ещё одним немаловажным фактором является индивидуальный стилистический вкус автора, выражающийся в не только в выборе лексических, но, в том числе, и синтаксических средств, поэтому установленные грамматические признаки качественного и количественного порядка того или иного функционального стиля не следует принимать за абсолютные.

Выбор функционального стиля объясняется его особыми характеристиками. Стиль художественной литературы, призван в первую очередь удовлетворять эстетические потребности человека, отображать весь спектр человеческих чувств и мыслей [1, с. 46], очевидно, поэтому он синтезирует в себе признаки других стилей и этим объясняется его своеобразие. Согласно концепции В.А. Жеребкова [2], под языки целесообразнее сопоставлять между собой, в частности, с языком повседневного общения и языком художественной литературы, а не со стандартным (нормализованным) языком, так как черты других стилей приобретают в текстах художественной литературы особое стилистическое значение («Stilwert»).

Своеобразие синтаксиса подязыка художественной литературы можно продемонстрировать по преобладанию признаков глагольного или номинального стиля (то есть частотности номинальных или глагольных языковых элементов).

Следующая таблица показывает некоторую динамику в заполнении глагольных «облигаторных дополнителей» в рассматриваемые исторические периоды.

Сопоставление количественных данных выборки из текстов XVIII и XX веков по числу предикативных линий.

Синхронный срез	Одна	Две инфинитивный оборот	Придаточное предложение
XVIII век: 2294 примеров	1711: 74,5%	169: 7,3%	417: 18,1%
XX век: 2836 предложений	2153: 75,9%	215: 7,5%	468: 16,5%

Синтаксический строй любого языка развивается медленно и постепенно, поэтому не наблюдаются большие различия между предложениями-высказываниями различных исторических периодов. Приведённые количественные данные показывают некоторую тенденцию к постепенному упрощению синтаксиса предложений из текстов художественной литературы (увеличилось число поверхностных синтаксических конфигураций с одной предикативной линией, то есть глагольный актант выражен словом на 1,4%; незначительно возросло число предложений с двумя предикативными линиями, то есть инфинитивным оборотом: интервал составил 0,2%, в то время как число придаточных предложений в роли глагольного актанта несколько уменьшилось: на 1,6%). Последнее явление мы объясняем результатом взаимовлияния стилей: стиль художественной литературы относится к вербальному стилю, заполнение приглагольной синтаксической позиции ПП позволяло сохранить данную характеристику и описать событие как можно более динамично. Напротив, в современной литературе это явление несколько нивелируется. Современные авторы стремятся к более краткому, но ёмкому изложению событий. По этой причине произошли незначительные сдвиги в частоте встречаемости ПП: здесь проявляется сближение черт двух разных по форме выражения стилей: номинального и вербального. Другие исследователи также отмечают произошедшие изменения: так, современный язык художественной литературы не обозначается литературным языком в традиционном понимании (высоким стилем) («Hochsprache»), а «языком искусства» (W. Sanders) или «языком литературы» («Lexikon der germanistischen Linguistik»).

Этот факт означен действием двух противоборствующих систем: процесса дифференциации и процесса интеграции, отступлением воздействия на него других форм существования языка (диалектов и обиходно-разговорной речи), уменьшением значения территориальной и социальной сфер его использо-

вания. В то же время возрастает влияние специализированных языков («Fachsprachen»). Изменения происходят по причине как сдвигов в самой внутренней системе (так, неологизмы переходят в категорию хронолектов), так и под влиянием экстралингвистического фактора: повышения общего уровня образования широких масс населения. «Внешний» фактор повлек изменения характеристик стандартного языка (Standartsprache): он «синтезирован» из поднятого на более высокий уровень языка повседневного общения («angehobene Umgangssprache») и несколько «сниженного» литературного языка («angeniederte Hochsprache») [2, с. 118]. Возникновение и изменение языковых явлений можно объяснить сознательным влиянием общества на процесс становления литературного языка, осознающее необходимость отбора и кодификации языковых норм.

По мнению В.В. Виноградова, путём сравнения действующих в тот или иной исторический период языковых норм можно объяснить различия в функционировании литературного языка. Языковая норма, опираясь на стабильные языковые элементы, характеризуется пределами допускаемых в ней колебаний и вариантов. Опираясь на приведённые нами данные, можно видеть различные границы допускаемой вариативности реализации глагольных «дополнителей» в художественных текстах восемнадцатого и двадцатого столетий. Вариативность объясняется изменением общественных условий и требований, предъявляемых к акту коммуникации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богатырёва, Н.А., Ноздрин, А.А. Стилистика современного немецкого языка: Учебное пособие для студ. лингв. вузов и факультетов. / Н.А. Богатырёва, Л.А. Ноздрин. – М.: Издат. центр «Академия», 2005. – 336 с.
2. Жеребков, В.А. Стилистическая грамматика немецкого языка: Учеб. Пособие для студентов и аспирантов ин-тов и фак-тов иностр. яз. / В.А. Жеребков. – М.: Высш. Шк., 1988. – 222 с.
3. Левитов, Ю.Л. Введение в стилистическую грамматику немецкого языка: Учеб. Пособие. / Ю.Л. Левитов. – Калинин: КГУ, 1984. – 80 с.
4. Семенюк, Н.Н. Из истории функционально-стилистической дифференциации немецкого литературного языка. / Н.Н. Семенюк. – Л., 1972. – 145 с.
5. Braun, P. Tendenzen in der deutschen Gegenwartssprache. Sprachvarietäten. / P. Braun – 2., veränd. u. erw. Aufl. – Stuttgart; Berlin; Köln, Mainz; Kohlhammer, 1987. – 260 S.
6. Schreinert, W. Vom Verb, Satzbau und Stil: Beiträge zur Methodik des Deutschunterrichts. / W. Schreinert. – Berlin: Volk und Wissen, 1965. – 122 S.

И.Н. Лебедева (Минск, МГЛУ)

О ПРОТОТИПИЧНОСТИ АНТОНИМИЧЕСКИХ ПАР ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ РАЗМЕРА В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА

Объекты окружающей действительности человеческое сознание воспринимает целостно, однако, исходя из целей и задач коммуникации, выделяются и номинируются лишь отдельные признаки объекта, такие как цвет, форма, размер и прочие. Признак размера относится к наиболее общим признакам, присущим большинству объектов действительности, имеющих определенную форму. В языке он выражается, прежде всего, прилагательными, которые сочетаются с различными классами существительных.

В системе современного немецкого языка образовался свой уникальный набор прилагательных, характеризующих размер. Среди них особую роль играют прилагательные размера **базового** уровня языка, которые обладают наибольшей частотностью употребления, высокой сочетаемостью, семантической немотивированностью, развитой многозначностью, морфологической простотой.

В словарной дефиниции базовых прилагательных присутствует указание на параметры физического размера объекта (категориально-лексическая сема), например, *groß*: *1a. in Ausdehnung [nach irgend-einer Richtung] od. Umfang den Durchschnitt od. einen Vergleichswert übertreffend* ‘большой: 1a. размером, **протяженностью** [в одном из направлений] или в **объеме** превышающий норму или сравниваемый объект’. Таким образом, к базовому уровню языковой категории прилагательных размера относятся единицы, у которых общая категориально-лексическая сема *Ausdehnung* или *Umfang*, кроме того, в словарной дефиниции указывается на сравнение величины объекта с нормой или средним показателем, эталоном. Это, прежде всего, прилагательные: *groß*, *klein* ‘малый’, *lang* ‘длинный’, *kurz* ‘короткий’, *dick* ‘толстый’, *dünn* ‘тонкий’, *breit* ‘широкий’, *schmal* ‘узкий’, *weit* ‘широкий’, *eng* ‘узкий’, *hoch* ‘высокий’, *niedrig* ‘низкий’, *tief* ‘глубокий’ [1].

Признаки общего размера, а также высоты, длины, толщины, ширины и глубины выделяются на основе принципа сравнения объекта с эталоном (представлением о среднем размере) или сравнения объекта

с человеком. При этом в языке фиксируются, как правило, крайние проявления признака, то есть его наибольший или наименьший параметр. Номинация крайних параметров признака позволяет носителям языка группировать прилагательные размера в **антонимические пары**.

Антонимия как явление языка имеет глубокую когнитивную основу. Лексическая антонимия – это присущий всем людям способ языкового выражения генетически заложенной способности мыслить оппозициями. Каждая оппозиция – это отдельная категория, которая выражается в языке антонимической парой. Антонимические пары прилагательных размера представляют собой подкатегории в рамках общей категории признака размера. Тем самым данная категория имеет вид системы с упорядоченной структурой.

В свете теории прототипов, разработанной Э. Рош в психолингвистике, в когнитивной семантике принимается точка зрения, что члены языковых категорий не равнозначны по статусу, среди них есть более и менее прототипические. Следовательно, и в категории прилагательных размера немецкого языка могут быть центральные и периферийные антонимические пары, однако лингвистическое исследование этого вопроса еще не проводилось.

В системе немецкого языка антонимические пары прилагательных размера имеют, как правило, два члена: *groß – klein*, *lang – kurz*, *dick – dünn*, *breit – schmal*, *weit – eng*, *hoch – niedrig*. В то же время исследователи отмечают функционирование в языке так называемых антонимических вилок (*Antonymengabeln*), когда одному прилагательному размера противопоставлены два антонима, например, для *tief* антонимы *hoch* и *flach* ‘мелкий’, для *weit* антонимы *eng* и *nahe* ‘близкий’ [2]. В настоящее время лингвисты затрудняются дать однозначный ответ причин образования в немецком языке антонимических вилок. Возможно, проблема связана с многозначностью исследуемых языковых единиц и с принципом симметрии / асимметрии в направлениях развития производных значений членов одной антонимической пары.

Можно предположить, что антонимические пары, у членов которых направления семантической деривации симметричны, а также, члены которых встречаются в текстах совместно, являются более прототипическими в категории прилагательных размера. В таком случае существование антонимических вилок будет объясняться асимметрией в развитии производных значений антонимов, редкой совместной встречаемости в текстах, а значит, непрототипичностью или периферийностью пары в категории прилагательных размера.

Для проверки данной гипотезы был проведен анализ словарных дефиниций исследуемых прилагательных, и, используя статистический метод, подсчитан процент симметричных значений членов каждой из пар.

Таблица 1 – Симметрия семантических структур членов антонимических пар прилагательных размера (в процентном отношении в порядке убывания)¹

Наименование показателей	Антонимические пары прилагательных размера								
	<i>lang kurz</i>	<i>groß klein</i>	<i>hoch niedrig</i>	<i>dick dünn</i>	<i>weit nahe</i>	<i>tief flach</i>	<i>breit schmal</i>	<i>tief hoch</i>	<i>weit eng</i>
Общая сумма значений	5	17	11	11	9	11	6	14	10
Сумма симметричных значений	4	12	6	5	4	4	2	4	2
Симметрия, %	80	70	54	45	44	36	33	29	20

Согласно приведенным в таблице 1 данным прототипическими антонимическими парами в категории прилагательных размера являются пары *lang – kurz* и *groß – klein*. Члены этих пар являются антонимами не только в их основных значениях физического размера, но и в большинстве производных значений, то есть их семантические структуры практически симметричны. Однако есть основания называть пару *groß – klein* центральной, так как ее члены более частотны в употреблении и развивают больше вторичных значений, чем члены пары *lang – kurz*. Антонимические пары *hoch – niedrig* и *dick – dünn* менее прототипичны для данной категории. В то же время прилагательные, обозначающие наибольший параметр размера в данных парах, обладают высокой частотностью и более развитой многозначности в немецком языке, для своих пар они являются базовыми.

Пары, которые выше были названы антонимическими вилками, а также пара *breit – schmal* располагаются в правой половине таблицы, их члены показывают наименьшую симметрию семантических структур.

¹ Значения прилагательных анализировались по дефинициям универсального толкового словаря немецкого языка [1].

О прототипичности антонимических пар может свидетельствовать также совместное употребление антонимов в текстах. Из немецкого словаря устойчивых словосочетаний были отобраны те, в которых встречаются оба члена антонимической пары прилагательных размера, всего 7 единиц. Среди них *Groß und Klein* 'от мала до велика'; *Kleine Ursachen, große Wirkungen* 'Малые причины – большие следствия'; *über kurz oder lang* 'рано или поздно'; *mit jmdm. durch dick und dünn gehen* 'идти за кем-л. в огонь и воду' [3].

В результате проведенного исследования выяснилось, что в устойчивых сочетаниях употребляются пары *groß – klein* (4 единицы) и *lang – kurz* (2 единицы), в то время как другие антонимические пары в устойчивых сочетаниях в словаре не зафиксированы. Следует отметить, что во всех сочетаниях антонимы употреблены в их переносных значениях. Последняя фразеологическая единица *Mit jmdm. durch dick und dünn gehen* (7) является на сегодняшний день семантически немотивированной, так как раньше антонимы *dick* и *dünn* употреблялись не в значении толстый и тонкий, а густотой (плотный, частый) и редкий, например, лес.

Таким образом, гипотеза о прототипичности одних антонимических пар прилагательных размера и непрототипичности других в системе немецкого языка подтверждается конкретными языковыми фактами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Duden. Deutsches Universalwörterbuch / 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage // Herausgegeben von der Dudenredaktion. – Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich. – Bibliografisches Institut & F.A. Brockhaus AG, Mannheim, 2001. – 1892 S.
2. Weydt, H. Hoch – tief – niedrig. Primäre und metaphorische Bedeutungen von antonymischen Adjektiven / H. Weydt, B. Schlieben-Lange // Panorama der lexikalischen Semantik / Von H. Geckeler, U. Hoinkes / Ver. von Gunter Narr Verlag, 1995. S. 715 – 742.
3. Duden – Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten/ Wörterbuch der deutschen Idiomatik/ hrsg. und bearb. von G. Grosdowski und W. Scholze-Stubenrecht. – Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverlag. 1992 (Der Duden; Band 11) – 864 S.

И.Д. Матько (Гродно, ГрГУ им. Я. Купалы)

ДИСКУРСИВНЫЕ СЛОВА КАК ПРЕДМЕТ ПРАГМАТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Коммуникативно-прагматический поворот в языкознании конца прошлого столетия предопределил тот интерес, который лингвисты начали проявлять к изучению дискурсивной лексики. Такое внимание вполне закономерно: ввиду большой распространенности дискурсивных слов в речи никакое исследование речевой деятельности не может оставить без внимания их роль и место в коммуникативном процессе.

Дискурсивные слова отражают не столько отношения между элементами описываемого в высказывании фрагмента действительности, сколько отношения между элементами структуры дискурса, понимаемого как коммуникативная ситуация, включающая сознание коммуникантов и создающийся в процессе общения текст. Они исследуются в качестве языковых элементов, регулирующих интеракцию между коммуникантами, активно изучается также их способность «вписывать», «встраивать» высказывание в контекст.

Однако здесь ученые сталкиваются с рядом проблем, до сих пор вызывающих споры: нет единого мнения относительно точного определения границ данной группы слов, поскольку отсутствуют четкие критерии отнесения той или иной языковой единицы к дискурсивным словам; специфичность семантики дискурсивных слов, и т.д. Не способствует преодолению указанных трудностей и терминологическая неопределенность: их называют дискурсивными маркерами, дискурсивными частицами, дискурсивными коннективами, прагматическими маркерами, прагматическими коннекторами и т.д. По мнению И.М. Кобозевой, к которому мы присоединяемся, наиболее удачным можно считать термин «дискурсивные слова», так как он во-первых, ставит во главу угла семантическую специфику слова – его участие в соотношении «вещественного» содержания высказывания с коммуникативной ситуацией; во-вторых, отодвигает на второй план специфические формальные характеристики отдельных групп дискурсивных слов, предоставляя таким образом более широкие возможности для синтеза данных полученных в результате исследования этих единиц [1].

Изучение коммуникативных свойств дискурсивной лексики имеет не только теоретическое значение для развития лингвистических исследований. Прикладное направление их изучения связано с интенсивным развитием информационных технологий, расширением сетевых возможностей Интернета, что, в свою очередь, ставит вопрос об автоматической обработке огромного массива текстового материала и

стимулирует научные разработки в области адекватного анализа языкового материала математическими методами. В данном случае речь идет об анализе не подготовленного письменного структурированного текста, а чаще всего о транскрипции устной речи и так называемых новых форм письменной коммуникации (e-mails, chats, forums, и т.д.), где дискурсивные слова встречаются почти так же часто, как и в спонтанной устной речи. Высокая частота их встречаемости заставляет лингвистов обращаться к анализу именно дискурсивных элементов коммуникации, а они-то как раз и представляют особые трудности с точки зрения их автоматического распознавания в тексте и правильности их интерпретации. Основная проблема, которую при этом приходится решать, это создание алгоритмов распознавания дискурсивных слов в тексте, для чего необходимо точно описать параметры, отличающие дискурсивную лексику от омонимичных ей частей речи. Актуальность задачи определяется еще и тем, что существующие в настоящее время программы неспособны отличать их от омонимов и либо попросту игнорируются большинством обрабатывающих систем, либо неверно анализируются именно по причине их омонимичности с другими частями речи (например, *bon* идентифицируется всегда как прилагательное или *quoi* – как местоимение) [5]. Тем не менее предпринимаются попытки разработать методики анализа дискурсивных «маркеров», пригодных для использования в системах автоматической обработки текстов. Если алгоритмы анализа дискурсивной лексики будут созданы, то это открывает хорошие перспективы для исследования «архитектуры» и организации дискурса, а также для решения сугубо практической задачи – анализа большого массива текстов, транскриптов устной речи.

Несмотря на объективные трудности исследования дискурсивной лексики, изучение коммуникативных и прагматических аспектов ее функционирования показало, что данная группа слов обладает рядом общих свойств: они способны акцентировать часть высказывания, маркировать рематическую часть высказывания, участвовать в организации дискурса, обеспечивать его когезию и когерентность.

Дискурсивные слова способны выделять (акцентировать) тот сегмент высказывания, к которому они относятся, что свидетельствует о наличии у них эмфатических свойств.

С позиции функционального подхода к изучению языка целью коммуникации является прежде всего оказание влияния на партнера в плане корректировки его вербальных или перлокутивных реакций. Передача информации оказывается только средством достижения этого результата, для чего говорящий использует весь арсенал как рациональных, так и эмоционально-психологических средств, одним из которых является выделение, акцентирование. С когнитивной точки зрения акцентирование связано с концентрацией внимания, организацией понимания и объяснения (прежде всего в распределении материала, ориентации на ситуацию и слушателя), организацией мышления. Отсутствие акцентирования оборачивается вязкостью мышления: человек тонет в информации, поэтому достижение желаемого перлокутивного эффекта становится проблематичным. И наоборот, управляемое акцентирование повышает гибкость мышления и пластичность воображения, то есть способность переключаться с одной точки зрения на другую, с одного типа мышления на другой, чутко реагировать на изменившуюся ситуацию. Таким образом выделение, акцентирование в дискурсе является прагматическим инструментом, средством преднамеренного воздействия на слушающего.

Для достижения оптимального воздействия на собеседника с помощью вербальных средств фокус внимания говорящего должен быть сосредоточен на актуализации значимого в высказывании, для чего нужно выстроить иерархию компонентов смысла в соответствии с их коммуникативной значимостью. Дискурсивные слова как раз и способствуют тому, что первоначально равнозначные компоненты смысла высказывания субординируются, приобретая периферийный либо приоритетный статус. Выделительная, акцентирующая, субординирующая, эмфатическая функция частиц представляется явлением универсальным, поскольку отмечается лингвистами во многих языках [см. 3, с. 18].

В рамках теории актуального членения было выявлено еще одно важное свойство дискурсивных слов: в большинстве случаев они указывают на рематическую часть высказывания.

Статус каждого компонента рема-тематической пары в предложении трактуется по-разному: одни исследователи утверждают, что теме говорящий уделяет большое внимание, в то время как другие решительно отводят ей второстепенную роль, признавая важной только рему. С точки зрения дискурсивного анализа тема и рема суть отражение динамики когнитивных процессов, поэтому оба компонента (иногда соответственно определяемые как данная и новая информация) важны для производства и для интерпретации высказываний в диалоге, хотя играют разную роль. В частности, они отличаются по признаку динамичности и статичности, по способу представления информации, по разной синтаксической и интонационной выделенности.

Предикат, как известно, чаще всего соотносится с рематической частью высказывания. В ряде исследований, где дискурсивные слова (в частности, частицы) трактовались как суперпредикаты [4] и квазипредикаты [2; 3], была описана и доказана их способность маркировать либо привносить в высказывание рематическую информацию. Следовательно, можно утверждать, что дискурсивные слова играют активную роль в коммуникативном движении смысла в высказывании.

Дискурс обладает качеством самоорганизации: и для письменных текстов, и для устной речи существует как бы «взгляд со стороны», то есть дискурс по поводу самого дискурса: коммуникативные ходы, комментирующие, ориентирующие и меняющие ход общения или выделяющие его структурные фазы. Такие высказывания встречаются достаточно регулярно, что доказывает во-первых, наличие организации на дискурсивном уровне, а во-вторых, ставит вопрос об изучении коммуникативного вклада метаорганизующих компонентов дискурса в развитие интерактивного общения.

Одними из самых распространенных «метаорганизаторов» интеракции, играющих важную роль в конструировании когнитивного образа ситуации общения, являются дискурсивные слова: частицы, выражения типа *de toute façon, en fin de compte, en définitive*, дейктические элементы дискурса.

Метакоммуникативные элементы играют важную роль не только в структуре дискурса, но и в организации взаимодействия когнитивных структур в рамках интерактивного общения. Когнитивный образ предметно-референтной ситуации, как правило, опирается на знания о предмете общения, связанном с ним предшествующем опыте и вероятностном прогнозировании. Этот образ может быть представлен в виде схемы или модели – некоторой базовой структуры репрезентации знаний о предметно-референтной ситуации, которую называют фреймом. В таких моделях были описаны не только метакоммуникативные функции дискурсивных слов, но также их место и роль в организации интерактивного общения в рамках типизированных стандартных ситуациях общения [2; 3].

Связность дискурса – важнейшая из его отличительных черт. Когезия, или формально-грамматическая связность дискурса, определяется различными типами языковых отношений между предложениями, составляющими текст, или высказываниями в дискурсе. К четырем аспектам таких отношений (референции; субституции; эллипсису; лексической когезии) добавляют и союзные слова и другие коннекторы, выражающие одно из ограниченного набора отношений, связывающих разные части текста. Когеренция шире когезии, она охватывает не только формально-грамматические аспекты связи высказываний, но и семантико-прагматические (тематические и функциональные в том числе) аспекты смысловой и деятельностной (интерактивной) связности дискурса, как локальной, так и глобальной.

Одним из средств, обеспечивающих как формально-грамматическую (когезия), так и семантико-прагматическую (когерентность) связность дискурса, являются дискурсивные слова, которые в этой функции чаще всего изучаются в качестве так называемых коннекторов [3, с. 19].

Таким образом, дискурсивные слова обладают прагматическими свойствами, многие из которых уже достаточно хорошо изучены. К сожалению, комплексное исследование коммуникативных характеристик дискурсивных слов как отдельной группы дискурсивной лексики с набором только им присущих единых универсальных признаков все еще не проведено. Однако данный факт указывает на то, что существуют широкие перспективы для дальнейшего более глубокого изучения этой интересной группы дискурсивной лексики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кобозева, И.М. Для чего нужен звучащий словарь дискурсивных слов русского языка. – Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~otip/SpeechGroup/publicqtions/2004/z-3.doc>.
2. Матько, И.Д. Коммуникативно-прагматические функции французских субъективно-модальных частиц: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05 / И.Д. Матько. – Минск, 2002. – 116 с.
3. Матько, И.Д. Коммуникативные функции дискурсивных модальных частиц во французском языке: монография / И.Д. Матько. – Гродно: ГрГУ, 2008. – 191 с.
4. Садоўская, Н.М. Функцыі абмежавальна-вылучальных часціц французскай мовы ў полі-прэдыкатыўнай структуры выказвання: дыс. ... канд. філал. навук: 10.02.05 / Н.М. Садоўская. – Мінск, 1997. – 131 с.
5. Teston, S. Recherche de critères formels pour l'identification automatique des particules discursives. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sites.univ-provence.fr/~veronis/pdf/2004-LaRochelle-Part-Disc.pdf>. – Дата доступа: 14.01.2009.

С.В. Шакун (Минск, МГЛУ)

КОННОТАТИВНЫЙ КОМПОНЕНТ В СЕМАНТИКЕ НЕОЛОГИЗМОВ (НА ПРИМЕРЕ СЛОЖНЫХ СЛОВ НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА)

Интерес к теории номинации, характерный для современной лингвистики, актуализировал спектр вопросов, связанных с организацией семантической структуры языкового знака.

Традиционно в семантической структуре языковой единицы выделяют два макро-компонента – денотативный и коннотативный. Если денотативный параметр однозначно трактуется исследователями как область семантики, сориентированная на отражение определенного фрагмента объективной

действительности (то есть как логико-предметная часть значения), то коннотативный компонент в концепциях разных авторов представлен противоречиво.

Большинство исследователей признают, что информация, которую несут коннотативно заряженные семы, является дополнительной, второстепенной, факультативной, имплицитной на предметно-логический информационный регистр значения (Н.А. Лукьянова, И.В. Арнольд, И.А. Стернин, В.П. Берков, Э.М. Медникова и др.). Вместе с тем, существует и иная точка зрения, согласно которой «коннотативный компонент семантики языковой единицы является равноправным компонентом ее семантической структуры» [2, с. 2]. Сторонники такого понимания коннотации (В.А. Булдаков, В.И. Шаховский) исходят из того, что «мы понимаем и чувствуем одновременно, так как оцениваем и переживаем одновременно с названием объекта оценки» [6, с. 17], и на этом основании считают утверждение о факультативности, вторичности коннотативного компонента несостоятельным. Данную мысль высказывает и Ш. Балли: «человеческая мысль постоянно колеблется между логическим восприятием и эмоциональным, мы или понимаем, или чувствуем, чаще наша мысль складывается одновременно из логической идеи и чувства. Эти два элемента соединяются в разных пропорциях, поэтому одно всегда преобладает. Наша мысль всегда стремится к тому или иному полюсу, но никогда его не достигает, следовательно, можно говорить о логической или эмоциональной доминанте» [1, с. 71].

Некоторые современные исследователи абсолютизируют значение коннотации в структуре языкового знака, утверждая, что язык сплошь коннотативен, объясняя это тем, что человек ничего не называет объективно. Для человека не существует объективного мира, независимого от наблюдателя. Структура живой системы и структура среды меняются вместе и взаимосвязано. Языковой элемент соотносится только с преобразованной реальностью, с превращенной формой действительности – психической, и прямых ассоциаций реальность – слово нет [ср. 3, с. 95 – 142]. У. Матурана и Ф. Варела подчеркивают мысль, являющуюся одним из базовых положений современной квантовой физики и синергетики: свойства предметов зависят от их «измерителей», в том числе и приборов / инструментов. Восприятие мира цветных объектов, на анализе которого ученые показывают эту зависимость, не определяется буквально спектральным составом света: «...цветовое восприятие соответствует специфическому паттерну возбуждений в нервной системе, определяемому структурой цвета» [4, с. 20]. Данная идея легко применима к лингвистической проблематике: язык зависит от его носителя, и изменяется, подстраиваясь под изменяющиеся потребности человека.

Поэтому главнейшая задача науки, в том числе и лингвистики – понять, как думаем, как познаем, как видим, для того, чтобы объяснить, как называем.

В настоящее время немецкий язык переживает бум неологизмов. Новые слова связаны со всеми областями жизни общества, но особенно большое количество новых слов появляется в связи с развитием науки, техники, медицины. Также язык активно обогащается за счет лексики, присущей представителям различных профессий, социальных групп. Примерно 80% неологизмов немецкого языка – сложные слова. Это объясняется тем, что слова-композиции, состоящие из двух (а часто и более) слов, являются экономным средством передачи сложных понятий в сжатой форме, а семантические возможности комбинаций слов практически безграничны. К тому же сложное слово, будучи мотивированной лексической единицей, позволяет говорящему донести смысл, который был заложен в слове при его создании до реципиента, а реципиенту правильно интерпретировать услышанное.

Рассматривая коннотативный компонент в семантике новых сложных слов, можно выделить две группы. Первая – сложные слова, именующие новые объекты и явления окружающей среды (первичная номинация). Вторая – сложные слова, отражающие новый взгляд на уже известные объекты и явления (вторичная номинация).

При первичной номинации человек выбирает из всего богатства языка те его средства, которые наиболее адекватно, с его точки зрения, представляют в языке соответствующий объект или явление. При этом в одних случаях внимание номинатора останавливается на объективных признаках описываемого объекта или явления, которые и кладутся в основу наименования. В других случаях человек, напротив, пытается завуалировать суть явления или сформировать определенное отношение у реципиента к именуемому объекту. Эти случаи представляют особый интерес при изучении коннотативного компонента в значении сложного слова.

Так, например *Babyklappe* – специально оборудованное устройство, для приема новорожденных подкидышей. Данный композит разложим на два компонента *Baby* (ребенок) и *Klappe* (задвижка, заслонка), которые по отдельности обладают нейтральной коннотацией. Однако, в значении композита появляется негативная оценка, вызванная образным представлением, что ребенка можно «выбросить», дверь захлопнуть и никто за это ответственности не понесет, что порождает у матерей соблазн тайно избавиться от младенца.

Часто новый объект или явление сопровождается появлением сразу нескольких наименований с различной коннотацией. Так, например, денежные надбавки, предлагаемые жителям ФРГ, особенно

государственным служащим, чтобы мотивировать их поехать на работу, на территорию бывшей ГДР, официально получили нейтральное наименование *Aufwandsentschädigung* (возмещение затрат). Однако одновременно с этим словом в языке появилось сложное слово *Buschzulage* (*Busch* – дремучий лес, *Zulage* – надбавка) с явной негативной коннотацией, так как работа в бывшей ГДР уподоблялась работе в глухом лесу.

Еще чаще коннотативно окрашены сложные слова, возникшие в результате вторичной номинации, фиксирующие новый взгляд на вещи, уже имеющие узальное обозначение в языке. Повторное наименование либо диктуется появлением нового знания об объекте обозначения, либо имеет целью создать более эмоциональное обозначение объекта или понятия, так как узальное слово воспринимается как слишком нейтральное [5, с. 140]. Вторичная номинация осуществляется везде, где происходит переосмысление языковой сущности, вызванное изменением взглядов людей на определенный объект или явление.

В процессе вторичной номинации активно участвуют заимствованные слова, выступая в качестве базиса или признака сложного слова. Так, Интернет получил имя *Datenautobahn* (автобан данных, перевод с английского – *Information Highway*), с целью подчеркнуть быстроту передачи данных в Интернете. Однако метафора автобана в сознании многих людей в ФРГ стала теперь приобретать негативный смысловой оттенок, ассоциируясь скорее не со скоростью, а с пробками. Ситуация затора, «попадания в пробку», состояние, когда движение останавливается, оказывается достаточно привычным явлением для тех, кто, обладая персональным компьютером, делает попытки войти в локальные или глобальные коммуникационные сети.

Коннотации являются разновидностью связанной со словом, так называемой, прагматической информации, поскольку отражают не сами предметы и явления действительного мира, а отношение к ним, определенный взгляд на них. Сфера субъективной информации, или сфера прагматики, является более подвижной, диффузной, вероятно, вследствие явной субъективной природы – она связана с внутренними установками говорящего, его ассоциативными связями – привязана к ситуации.

Резюмируя, отметим, что дискуссионный характер перечисленных вопросов делает актуальным более детальное их рассмотрение с целью поиска объективного решения проблемы языковой коннотации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балли, Ш. Французская стилистика / Ш. Балли. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 320 с.
2. Булдаков, В.А. Стилистически сниженная фразеология и методы ее идентификации (на материале современного немецкого языка): автореф. дис. ... канд. филол. наук / В.А. Булдаков. – Калинин, 1982. – 25 с.
3. Матурана, У. Биология познания / У. Матурана // Язык и интеллект. – М.: Прогресс, 1996. – С. 95 – 142.
4. Матурана, У. Древо познания. Биологические корни человеческого понимания. Перевод с английского Ю.А. Данилова. / У. Матурана, Ф. Варела. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 224 с.
5. Степанова, М.Д. Лексикология современного немецкого языка: учеб. пособие / М.Д. Степанова, И.И. Чернышева. – М.: Академия, 2003. – 256 с.
6. Шаховский, В.И. Эмотивный компонент значения и методы его описания / В.И. Шаховский – Волгоград, 1983. – 118 с.

О.А. Агабалаева (Витебск, ВГУ им. П.М. Машерова)

ФУНКЦИИ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ В НЕМЕЦКОМ ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ (НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКИХ ПАРЛАМЕНТСКИХ ДЕБАТОВ)

Функции фразеологических единиц (ФЕ) в тексте обуславливаются как их системными свойствами, к которым, прежде всего, относятся структурная раздельнооформленность, воспроизводимость, наличие переосмысления и образность, так и прагматикой текста [1; 2]. Среди функций ФЕ выделяются констатные функции, то есть присущие всем ФЕ в любых условиях их реализации, и вариативные функции, которые свойственны не всем ФЕ [3, с. 111]. К констатным функциям фразеологизмов относятся номинативная и текстообразующая функции. Под номинативной функцией понимается способность ФЕ называть определенный объект реальной действительности, включая и ситуации [3, с. 111 – 112]. Текстообразующая функция заключается в участии ФЕ в обеспечении когезии и когерентности текста [4, с. 36; 3, с. 217]. Большинство ФЕ реализуют в тексте также стилистическую функцию, под которой понимается способность фразеологизма вносить в текст различные коннотативные оттенки [3, с. 115]. Со стилистической функцией тесно связана прагматическая функция ФЕ, которая определяется как целенаправленное воздействие на адресата [3, с. 114; 5, с. 58].

В ходе исследования функционирования ФЕ в текстах парламентских дебатов были выделены следующие их функции:

1. Эмоционально-образная характеристика явлений общественно-политической жизни, например: Gegenüber den USA und Asien hat die EU **an Boden verloren** [6] (an Boden verlieren: an Einfluß, Macht verlieren; in eine schlechte Position geraten [7, S. 122]).

2. Эмоционально-модальная функция, например: Wenn man damals diese Initiativen der Union aufgegriffen hatte, dann hatte das Gewerbe heute nicht jene Probleme, die wir **leider Gottes** beklagen müssen [6] (leider Gottes: bedauerlicherweise [7, S. 270]). Фразеологизмы, реализующие данную функцию, служат выражению отношения говорящего к определенным фактам, событиям. В тексте эту функцию выполняют междометные и модальные выражения.

3. Оценочная функция. Данная функция состоит в свойствах ФЕ выражать позитивное или негативное отношение субъекта к объекту высказывания. Оценочная функция реализуется фразеологизмами в комбинации с эмоционально-образной характеристикой явлений общественно-политической жизни и эмоционально-модальными функциями, так как эмоции и оценка часто взаимосвязаны друг с другом, например: Hätten wir den Kanzler nicht zu dieser Regierungserklärung getrieben, dann **hätte** die Regierung weiterhin **die Hände in den Schoß gelegt** [6] (die Hände in den Schoß legen: сидеть сложа руки, ничего не делать, бездействовать [8, с. 259]). В вышеприведенном примере автор с помощью фразеологизма дает негативную эмоционально-образную характеристику деятельности правительства. В следующем примере фразеологизм служит выражению негативного отношения субъекта к определенному событию: **Das ist der Gipfel der Lächerlichkeit!** [6] (das ist doch der Gipfel: das ist unerhört [7, S. 262]). В текстах парламентских дебатов преобладают фразеологизмы с негативной оценкой: они составляют 82% от количества фразеологизмов, реализующих оценочную функцию.

4. Функция интенсификации значения. Под этой функцией понимается способность фразеологизма усиливать степень проявления признака обозначаемого им объекта, что, в конечном счете, придает особую выразительность и эмоциональность всему высказыванию в тексте. Эта функция осуществляется, главным образом, параформулами «существительное + существительное», «наречие + наречие», например: Das ist **schlicht und ergreifend** ein strafverfahrensrechtlicher Systembruch [6] (schlicht und ergreifend: 2. ganz einfach, ohne Umstände (gesagt) [7, S. 628]).

5. Функция убеждения и аргументации. Ее в тексте выполняют пословицы. Они передают в сжатой образной форме народный опыт, мудрость, и поэтому употребляются здесь для обоснования определенных политических действий или взглядов, например: Deshalb lassen Sie mich zum Abschluss sagen: Es gibt ein altes afrikanisches Sprichwort. Es lautet: **Wenn du schnell gehen willst, gehe alleine, wenn du weit gehen willst, gehe gemeinsam!** – Wir wollen weit gehen, und wir wollen gemeinsam gehen [9].

6. Окказиональная функция или функция добавочного/измененного смысла. Эту функцию реализуют модифицированные ФЕ, например: Außerdem würde der Einbezug möglichst vieler Interessenvertreter, die mitmachen müssen und nicht **vor Ihren parteipolitischen Karren gezogen werden** dürfen, verhindert [6] (jmdn. vor seinen Karren spannen: впрячь кого-либо в свою колесницу, использовать кого-либо в своих интересах [8, с. 314]). В этом примере узуальный фразеологизм модифицируется при помощи конвергентного комплекса «субституция + экспансия» в целях конкретизации значения ФЕ и повышения его эмоционально-экспрессивного потенциала. Окказиональный фразеологизм приобретает значение «использовать кого-либо в политических интересах своей партии».

7. Функция лаконичной передачи деловой информации, под которой понимается информирование реципиента о положении дел в краткой, сжатой форме. Эта функция осуществляется фразеологизмами, которые в результате частого употребления в речи утратили эмоционально-экспрессивный потенциал, например: Auch einrichtungs- und verbandsinterne Vorgaben, deren Notwendigkeit zumindest zweifelhaft ist, **spielen** hier oft **eine Rolle** [6] (eine Rolle spielen: 1. für jmdn., etwas wichtig, bedeutsam sein 2. an etwas in bestimmter Weise teilhaben [7, S. 588]); Ich meine, dass einer Definition von „Ordnung der Freiheit“ ein allgemein gültiger Ansatz **zugrunde liegen** muss [6] (einer Sache zugrunde liegen: die Grundlage, Ursache für eine Sache sein [7, S. 837]). В этой функции употребляются также фразеологизмы, заполняющие соответствующие лакуны в языке, например: Die Polizisten und Polizistinnen **kommen** in strafrechtlichen Ermittlungsverfahren immer nur als Hilfsbeamte der Staatsanwaltschaft **zum Zuge** [6] (zum Zuge kommen: entscheidend aktiv werden können [7, S. 837]); Ein funktionsfähiges parlamentarisches Regierungssystem musste **in Gang gesetzt werden**, um den neuen Staat handlungsfähig zu machen [6] (in Gang setzen: bewirken, dass etwas allmählich beginnt, funktioniert, läuft [7, S. 837]).

8. Эвфемистическая функция. Данная функция состоит в замене фразеологизмами непочтительных, нежелательных выражений с точки зрения автора, например: Bevor ich zur Sache komme, ein kurzes Wort an den Kollegen Gehb, der **sich** hier in der Debatte über die geprüfte Rechtskandidatin, die für den Wissenschaftlichen Dienst gearbeitet hat, **lustig gemacht hat**:... [6] (sich lustig machen über jmdn., etw.: über jmdn., etw. spotten [7, S. 466]).

9. Терминологическая функция. Эту функцию в тексте реализуют фразеологизмы, которые обозначают общественно-политические понятия, например: Ich finde es vor allem nicht richtig – das sage ich, obwohl mir als Nichtmitglied *dieses Hohen Hauses* das kaum zusteht –, ... [6] (das Hohe Haus: парламент [9, S. 267]); Ich bin sehr dankbar, dass es hier im Parlament und durch das Vorgehen des Innenministeriums gelungen ist, die Integrationskursverordnung pünktlich zum neuen Haushaltsjahr *in Kraft treten* zu lassen [8] (in Kraft treten: гүлтіг werden [7, S. 412]).

10. Регламентирующая функция. Эта функция заключается в участии ФЕ в построении соответствующего регламента, то есть порядка проведения заседания парламента. Число ФЕ, реализующих данную функцию, невелико. К ним относятся следующие фразеологизмы: das Wort haben, jmdm. das Wort geben/erteilen, etw. ist (nicht) der Fall. В этой функции встречается также модифицированный фразеологизм «das Wort erhalten», прототипом которого является фразеологизм «das Wort haben». Характерным признаком значительной части этих фразеологизмов является отсутствие у них омонимичного переменного словосочетания, то есть они не являются результатом переосмысления свободных сочетаний, а были образованы по их образцу как первичные словосочетания: das Wort haben, jmdm. das Wort geben/erteilen. Примеры реализации фразеологизмами регламентирующей функции в текстах парламентских дебатов: *Das Wort hat* jetzt der Abgeordnete Joachim Stunker [6] (das Wort hat: слово имеет [8, с. 630]); Interfraktionell wird Überweisung des Gesetzentwurfs auf Drucksache 15/4926 an die in der Tagesordnung aufgeführten Ausschüsse vorgeschlagen. Gibt es anderweitige Vorschläge? – *Das ist nicht der Fall*. Dann ist die Überweisung so beschlossen. [6] (etw. ist (nicht) der Fall: что-либо (не) так, что-либо (не)верно, (не)правда [8, с. 165]). Фразеология в этой функции используется, как правило, спикером парламента, который проводит заседание.

Количественный анализ практического материала выявил, что основная часть ФЕ в данном типе текста осуществляет функцию эмоционально-образной характеристики политических явлений (50%), совместно с которой реализуются также окказиональная функция (42%), которая направлена, как правило, на повышение эмоционально-экспрессивного потенциала и приспособления к контексту, и оценочная функция (35%). Полученные результаты свидетельствуют о том, что ФЕ в данном типе текста употребляются, главным образом, для оказания эмоционально-экспрессивного воздействия на реципиента, часто в целях дискредитации политического соперника, так как речь идет, в основном, об отрицательной оценке. Вместе с тем, можно констатировать многообразие функций ФЕ, выполняемых ими в данном типе текста, а также наличие некоторых специфических функций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зайченко, Н.Л. Актуальные глагольные устойчивые словесные комплексы немецкого языка в прогрессивной прессе (на материале аналитических жанров газет ГДР, ФРГ, Австрии): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Н.Л. Зайченко. – М., 1977. – 28 с.
2. Мякишева, Р.Ф. Немецкие устойчивые словесные комплексы типа «прилагательное + существительное» в аспекте структура-семантика-функция (на материале прессы и художественной прозы ГДР): автор. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Р.Ф. Мякишева. – М., 1980. – 24 с.
3. Кунин, А.В. Курс фразеологии современного английского языка / А.В. Кунин – М.: Высшая школа, 1996. – 381 с.
4. Чернышева, И.И. Актуальные проблемы фразеологии / И.И. Чернышева // Вопросы языкознания. – 1977. – № 5. – С. 34 – 42.
5. Потолдыкова, Е.В. Лингвопрагматический аспект фразеологической вариативности в англоязычном массово-информационном дискурсе: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Е.В. Потолдыкова. – Волгоград, 2004. – 189 л.
6. Plenarprotokoll 15/167 [Электронный ресурс]. – 2005. – Режим доступа: <http://dip.bundestag.de/btp/15/15167.pdf> – Дата доступа: 27.11.2005.
7. Duden: Der Duden in 12 Bd.: Das Standardwerk zur deutschen Sprache / Dudenredaktion: G. Drosdowski ... Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus A.G., 1971 – 1993. – Bd.11: Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten: Wörterbuch der deutschen Idiomatik / G. Drosdowski und W. Scholze-Stubenrecht. – 1992. – 864 S.
8. Бинович, Л.Э. Немецко-русский фразеологический словарь / Л.Э. Бинович, Н.Н. Гришин; под ред. д-ра Маличе-Клаппенбах и К. Агрикола. 2-е изд. – М.: Русский язык, 1975. – 656 с.
9. Plenarprotokoll 16/146 [Электронный ресурс]. – 2005. – Режим доступа: <http://dip.bundestag.de/btp/16/146.pdf> – Дата доступа: 27.11.2005.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ПОВЫШЕНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ЭКСПРЕССИВНОЙ ОКРАСКИ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ В ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ (НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКИХ ПАРЛАМЕНТСКИХ ДЕБАТОВ)

Парламентские дебаты представляют собой разновидность аргументативного политического дискурса, основными функциями которого являются идеологическая, информативная, экспрессивная и аппелятивная [1, с. 5; 2, с. 6]. В реализации данных функций немаловажная роль принадлежит эмоционально-экспрессивным средствам языка, к которым относится и фразеология [3, с. 5].

Анализ употребления фразеологических единиц (ФЕ) в парламентских дебатах (ПД) позволил обнаружить применение разнообразных приемов повышения их стилистической действенности в тексте. Эти приемы направлены на создание большей выразительности, впечатляемости, яркости высказывания, сообщение дополнительных коннотативных оттенков, что приводит в конечном итоге к ярко выраженному эмоционально-экспрессивному оформлению высказывания.

Все приемы повышения эмоционально-экспрессивной значимости ФЕ можно разделить на две группы:

- 1) приемы узувального характера;
- 2) приемы окказионального характера.

К первой группе относятся стилистические приемы, не изменяющие структуру и семантику ФЕ. К ним относятся фразеонабор, повтор, создание распространенной метафоры, использование валентной дистрибуции ФЕ.

Под фразеонабором понимается «нанизывание» или употребление в узком контексте двух и более ФЕ. В ПД распространены два вида фразеонабора:

1) наличие двух, реже трех фразеологизмов в одном предложении, например: *Ich möchte gerne, dass **sich** die Länder Baden-Württemberg und Bayern gemeinsam mit den anderen Bundesländern wie Rheinland-Pfalz und NRW, die ganz vernünftige Vorschläge **auf den Tisch legen werden, auf den Weg machen** und nicht versuchen, sich im Zusammenhang mit einer öffentlichen Diskussion, die sehr wichtig ist, selber zu profilieren und Standards **durch die Hintertür** abzubauen [4];*

2) наличие нескольких фразеологизмов в одном абзаце, например: *Sie kennen meine These: Vieles, was bundesweit **im Argen liegt**, wirkt im Osten besonders zugespitzt. Vieles, was im Osten heute kriselt, erreicht morgen die gesamte Republik. Gerade deshalb muss es ein besonderes und gesamtdeutsches Interesse sein, die Probleme Ost positiv zu wenden. **Davon sind** wir – bei allen sichtbaren Fortschritten – in der Substanz **meilenweit entfernt**. Sie **gießen** mit Strategien, die im Westen schaden und im Osten Gift sind, zusätzlich **Öl ins Feuer** [4].*

Повтор в качестве стилистического приема повышения эмоциональности ФЕ реализуется в ПД двумя способами:

1) повтор отдельных компонентов фразеологизма или целого фразеологизма в рамках одного предложения или узкого контекста, например: *Wir leben heute in einem freiheitlichen Rechtsstaat. Wir können heute **unsere Stimme erheben** und wir werden **sie erheben** [4];*

2) повтор фразеологизмом-синонимом. Wenn man das Protokoll nachliest, wird man finden, dass die Regierungskoalition schon damals gesagt hat: **Es ist alles in Ordnung; es ist alles paletti** [4].

Нередко фразеологизм входит в распространенную метафору, специально организованный с помощью метафор контекст, образно и наглядно передающий определенную информацию. В ПД встречаются следующие виды участия ФЕ в создании распространенной метафоры:

1) фразеологизм начинает распространенную метафору, например: *Erst Rot-Grün hat das **ans Licht geholt** und gießt dieses Pflänzchen, damit es wirklich gedeihen kann [4];*

2) фразеологизм завершает распространенную метафору, например: *.Deutschland ist ein gefesselter Gulliver, dem man nur **die Fesseln abnehmen** muss [4];*

3) несколько фразеологизмов создают распространенную метафору, например: *Der Bundeskanzler hat gestern **die Hand gereicht**, mitzuarbeiten, dass das so bleibt. Man kann **diese Hand ergreifen** oder man kann **sich in den Schmollwinkel zurückziehen** [4].*

Под использованием валентной дистрибуции ФЕ понимаются следующие способы повышения их стилистической действенности в тексте:

1) употребление в качестве валентного дополнения к фразеологизму эмоционально-окрашенной лексики. Diesen Vorwurf dieser Regierung zu machen, die in der letzten Zeit gerade den Opferschutz **in den Vordergrund gestellt** und mehrere Opferschutzgesetze verabschiedet hat [4];

2) наличие определений адвербиального характера ко всему фразеологизму, придающих ему дополнительные эмоционально-экспрессивные оттенки или интенсифицирующие его значение, например: *Der Anstieg der Beschäftigung erfolgte jedoch zu Beginn sehr zögerlich und **kam** 2003 völlig **zum Erliegen** [4].*

Окказиональными называются стилистические приемы, приводящие к структурным и семантическим изменениям узуальных форм ФЕ. Среди окказиональных приемов, направленных на достижение большей выразительности ФЕ, в ПД выделяются:

1) экспансия – вклинивание или вставление в структуру фразеологизма одного, двух или нескольких компонентов, например: Die Bundesregierung hat **eine unrühmliche Vorreiterrolle** dabei **gespielt**, den Stabilitätspakt bereits ein Jahr nach Lissabon zu beerdigen, indem sie dreimal hintereinander – Sie wissen das –, nämlich 2002, 2003 und 2004, die Höchstgrenze für die jährliche Neuverschuldung und für die Gesamtverschuldung überschritten hat [4];

2) субституция – замена одной лексемы другой. В анализируемом практическом материале наблюдаются два типа субституции:

а) замена нестержневых или стержневых компонентов ФЕ лексемой, оживляющей фразеологический образ, например: Aber kaum haben Sie es gesagt, **bekommen Sie einen Nasenstüber** [4];

б) замена, как правило, нестержневых компонентов ФЕ лексемой, интенсифицирующей значение выражения. Например: Mai 1989, hatte die letzte von der SED inszenierte Scheinwahl stattgefunden – eine Scheinwahl **im doppelten Sinne des Wortes**: Die Wähler falteten ihren Wahlschein und steckten ihn in die Urne [4];

3) двойная актуализация – стилистический прием, затрагивающий только семантику ФЕ, основанный на столкновении в контексте и одновременном восприятии фразеологического и буквального значения словосочетания, например: Wenn man **sich** diesen Bericht **einmal vor Augen führt**, kann man nur feststellen: Die Zwischenbilanz des Lissabon-Prozesses, die diese Bundesregierung wesentlich mitzuverantworten hat, ist absolut vernichtend [4];

4) редукция – высечение одного или нескольких компонентов из состава ФЕ, т. е. употребление ее в усеченном виде, например: Herr Hintze ist **der schwarze Peter!** [4];

5) контаминация – скрещивание или взаимосцепление двух, реже трех фразеологизмов при утрате ими некоторых компонентов, например: Sie haben in dieser Debatte nicht nur eine miese Opposition gemacht, sondern Sie haben im Bundesrat auch an allen möglichen Stellen **im Bremserhäuschen gegessen**, wenn es darum ging, Reformen konsequent umzusetzen [4];

6) разложение – распад ФЕ в предложении на отдельные компоненты с их частичным преобразованием. Например: Dieser 18. März war **kein Geschenk, keine himmlische Fügung**, sondern ein hart errungenes Ereignis der friedlichen Revolution vom Herbst 1989 [4].

В ПД отмечается также применение нескольких стилистических приемов в рамках одного высказывания, что придает всему высказыванию повышенную эмоционально-экспрессивную. Здесь выделяются следующие типы:

1) применение двух узуальных приемов в одном предложении;

2) сочетание нескольких видов окказиональной трансформации ФЕ или конвергенция;

3) одновременное применение приемов разного характера, то есть узуальных и окказиональных, дополняющих друг друга и повышающих экспрессивный характер высказывания.

Нижеприведенный пример иллюстрирует третий тип стилистического использования ФЕ: Daher fordere ich Sie auf: **Nehmen Sie Ihr Bürokratiemonstrum komplett vom Tisch!** [4].

Таким образом, можно заключить, что политики с целью придания своей речи большей выразительности активно используют многообразный арсенал приемов повышения эмоционально-экспрессивной окраски ФЕ и их комбинирование. Все вышерассмотренные приемы служат созданию прагматически настроенной речи, оказывающей необходимое эмоциональное воздействие на реципиента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузнецова, Л.Н. Модус в аргументативном дискурсе парламентских дебатов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Л.Н. Кузнецова. – Саранск, 2004. – 17 с.
2. Дубровина, С.М. Политический дискурс как база для исследования феномена риторико-прагматической вариативности: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / С.М. Дубровина. – Минск, 1999. – 8 с.
3. Гераскина, Н.П. Фразеологические конфигурации в парламентских выступлениях (на материале субстантивных фразеологических единиц в современном английском языке): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Н.П. Гераскина. – М., 1978. – 25 с.
4. Plenarprotokoll 15/167 [Электронный ресурс]. – 2005. – Режим доступа: <http://dip.bundestag.de/btp/15/15167.pdf> – Дата доступа: 27.11.2005.

ПРЕДСТАВЛЕННОСТЬ СТРУКТУРНО-СМЫСЛОВЫХ ТИПОВ ПРЕДЛОЖЕНИЯ В НЕМЕЦКИХ ПОСЛОВИЦАХ

Пословицы представляют собой весьма сложные образования, имеющие несколько разных планов, что позволяет рассматривать их и как явления языка, и как явления мысли, и как явления фольклора.

Общей задачей современной паремиологии стало создание международной классификации пословиц, но их упорядочение требует серьезных подходов.

Отсутствие явного указания на область применения пословицы позволяет рассматривать ее в качестве обычной единицы языка, подобной предложению, которое характеризуется предикативностью, модальностью, коммуникативной направленностью, смысловой и просодической завершенностью и реализует определенные синтаксические модели языка.

В настоящее время существует несколько типов классификации пословичных изречений: алфавитная, по опорным словам (энциклопедическая), монографическая, генетическая, тематическая (связана с содержательным аспектом). Каждая из таких классификаций обладает своими достоинствами, но все они имеют общий недостаток: все системы опираются на случайные признаки, которые не могут служить основой для международной научно-теоретической базы [7, с. 10 – 11].

Международное признание получила систематизация пословичного материала Г.Л. Пермяковым, осуществленная в рамках структурной паремиологии. В основу его классификации положен логико-семиотический принцип. Автор считал, что «...пословичные изречения являются знаками и одновременно моделями различных типовых ситуаций или отношений между вещами (явлениями) реальной жизни» [8, с. 84], рассматривая жизненную ситуацию как инвариант построенных по одной логической схеме пословиц, которые он в свою очередь называл вариантами. Выделяется 4 высших логико-семиотических инварианта, каждый из которых содержит конструктивные типы, подтипы и формообразующие группы. Наряду с этим автор дополнил свою классификацию множеством инвариантных тематических пар (около 100), которые он считал аналогом лексического наполнения.

Г.Л. Пермяков рассматривает только связи, организующие логическую форму содержания пословиц, основной их смысл, под которым он понимает «характер отношения между вещами» [8, с. 18].

Что касается возможных классификаций немецких пословиц, то было предпринято несколько попыток упорядочить пословичный материал, где уделялось внимание, в основном, особенностям их синтаксической организации и актуального членения предложения. На основе этого выявлялись: 1) модели пословиц со строем простого двусоставного предложения, 2) модели пословиц со строем сложносочиненного предложения, 3) модели пословиц со строем сложноподчиненного предложения, а также исследовалось актуальное членение пословичных предложений [9]. Определялись типы предложений, представленных в пословицах, исходя из их синтаксической структуры, поэтической структуры и «семантики системы образов, т.е., обобщенного содержания пословиц» [6]. При классификации по степени образности и значению выделялись структурно-образные типы пословиц и демонстрировались механизмы их семантического варьирования и возможность образования новых пословиц на основе таких семи моделей, как

- 1) *A ist A*
- 2) *Ohne A kein B*
- 3) *Erst A, dann B*
- 4) *Lieber (besser) A, als B*
- 5) *Wie A, so B*
- 6) *Wo ein A, dort auch ein B*
- 7) *Je... A, desto (je) ... B* [10].

С нашей точки зрения понять всю природу пословиц, выявляя только все особенности синтаксических структур, участвующих в их построении представляется невозможным без обращения к смысловой структуре типов предложений, представленных в пословицах, которую следует понимать именно как структуру содержания.

Классификации немецких пословиц существуют на основании того, какие разные отношения между объектами действительности устанавливаются в этих единицах, тем самым они явно подобны классификациям, называемым «по смыслу».

Прежде, чем перейти к характеристике типов предложения, представленных в пословицах нашей выборки, следует обратиться к проблеме смысла, как одной из центральных проблем семантики, а также к концепциям типологии предложения.

Аргументация такого сложного и неопределенного явления, как смысл в лингвистических исследованиях неоднозначна. Попытка охарактеризовать смысл посредством некоторого набора признаков

оказывается достаточно проблематичной, поскольку такие термины, как смысл, значение, семантическая структура, содержание предложения, и в частности, пословицы как «функциональной единицы равно-великой предложению» [4, с. 352], употребляются часто недифференцированно.

«Через структурно-смысловые компоненты предложения... язык и осуществляет возможность выразить содержание мысли на синтаксическом уровне» [5, с. 83]. В этой связи нельзя говорить об организации смысла пословицы, не определив нашу точку зрения по этому вопросу. Чтобы получить лингвистический статус, любая единица на любом уровне, должна быть осмыслена [3, с. 132].

Кроме того, понятие «смысл» связано с понятием «отношение», т.е. с тем, в установлении какого типа отношений между объектами действительности проявляется смысл.

С целью выработки критериев для классификации пословиц по структурно-смысловым типам нам необходимо определить и специфику смысла пословичных предложений.

Если под смыслом высказывания понимать предикацию, а назначением любого высказывания то, что указываемый в нем признак связан с предметом речи (т.е. обозначенное ремой связывается с названным темой), то пословичное высказывание имеет и дополнительную функцию – *назидательное назначение*. Утверждаемое в пословицах дается как должное, имеющее место в действительности, противопоставляемое допущению наличия чего-то другого, что могло бы быть возможным. Таким образом, мы и будем понимать это под *смыслом пословичного предложения*, независимо от того, какова его синтаксическая структура, является ли оно по цели высказывания повествовательным или повелительным.

Что касается попыток осмыслить многообразие типов предложения, то они неоднократно предпринимались разными исследователями с разных исходных позиций и на материале разных языков.

Определяя свою позицию в решении вопроса классификации немецких пословиц, мы придерживаемся точки зрения Г.А. Золотовой, которая утверждает, что «задача типологии предложения – выявить сходства и различия в их структурно-смысловом устройстве, определить таким путем системное место каждой модели» [5, с. 24, 175]. При этом автор отмечает, что принадлежность предложения к разным структурно-смысловым типам, в которых предстают категориальные явления объективной действительности, их связи и отношения, обусловлена разным содержанием и способами его оформления.

В свою очередь, разные структурно-смысловые типы предложения, определяют разновидности того общего для любого предложения, что Г.А. Золотова называет «предикативным отношением признака к его носителю» [5, с. 95].

В логическом смысле пословицы являются утверждениями, «логическими единицами языка» [7, с. 12], поэтому в своем подходе к распределению пословиц мы руководствуемся точкой зрения Н.Д. Арутюновой, которая, исходя из того, что в основе любого высказывания лежат логические отношения, выделила 3 типа отношений, участвующих в логико-синтаксической организации предложения и способных стать коммуникативным ядром предложения: экзистенциональные отношения, отношения тождества и отношения характеристики. Кроме этого, автор указывает на необходимость различать отношения тождества и подобия. Тождество передается предложениями идентификации и устанавливается в акте идентификации, оно не зависит от человека. Сходство устанавливается в акте уподобления, возможности которого безграничны, предполагает наличие общих свойств и зависит от субъективного восприятия [2, с. 294 – 305].

Правоммерно считать, что под смыслом предложения Н.Д. Арутюновой понимается его назначение как коммуникативной единицы. Тип предложения определяется автором на основании того, что сообщается в реме: утверждается ли наличие, существование предмета речи, определяется ли предмет, с которым соотносится исходное в высказывании, указывается ли имя предмета речи, характеризуется ли он указанием на его действия, состояния, свойства.

Приступая к перечислению выделенных нами в ходе исследования типов пословиц, необходимо уточнить, как именно, исходя из наших познавательных установок, мы представляем структурно-смысловой тип предложения.

Под структурно-смысловым типом пословицы мы понимаем грамматически зафиксированное в определенных синтаксических конструкциях, утверждение о реальных, должных отношениях между определенными явлениями действительности. Данные типы предложений и различаются тем, какие отношения в них устанавливаются.

Такой подход позволяет выявлять в предложениях, представленных в пословицах, в первую очередь мыслительные, а не грамматические особенности, поскольку мы не опираемся только лишь на формальную схему синтаксической зависимости одних компонентов предложения от других. Наша цель заключается в выявлении смысловых, а не абстрактно-грамматических структур, поэтому все типы предложений, основывающиеся на логических отношениях, мы будем рассматривать в терминах логико-семантической организации, не анализируя отношения «подлежащее – сказуемое». Таким образом, в предложениях бытийного (экзистенционального) типа нас интересует область, объект или факт бытия,

наличия, существования, в предложениях тождества и подобия – факт идентификации или сходства объектов или явлений, в предложениях характеристики – наличие их признаков, свойств, качеств.

Немецкие пословицы были упорядочены по структурно-смысловым типам на основе утверждения, формирующего смысл посредством обобщенного содержания мысли оценочно-назидательного характера и грамматически зафиксированного в определенных синтаксических конструкциях, связанных отношениями предикации. Таким образом, было выявлено 12 структурно-смысловых типов предложения, представленных в пословицах, которые далее мы приводим в работе.

1. Пословицы, где указывается на зависимость явлений одного определенного рода от явлений другого рода, обусловленную самой их сущностью или на обусловленную этим (т.е. сущностью явлений такого рода) связь определенных фактов: *Wie die Arbeit, so der Lohn*;¹ *Je stärker der Feind, so größer der Sieg*; или их противопоставление: *Der Feind stimmt dir zu, der Freund widerspricht*; *Die Morgensonne hat mehr Anbeter als die Abendsonne*.

2. Пословицы, в которых отмечается должная последовательность явлений определенного рода: *Erst die Arbeit, dann das Spiel*; *Erst an die Bank, dann an den Tisch*; *Erst der Magen, dann der Kragen*.

3. Пословицы, в которых указывается на свойства определенной разновидности явления данного рода, отмеченной в определении при существительном: *Die karge Frau geht am meisten zur Kiste*; *Die weiße Gans brütet gut*. К пословицам такого структурно-смыслового типа можно отнести случаи, когда существительное представляет собой субстантивированное прилагательное, при помощи которого обозначается разновидность явления указанного рода и отмечается, таким образом, его свойство при сравнении: *Den Kranken ärgert die Fliege an der Wand*; *Unter den Blinden ist der Einäugige König*.

4. Пословицы, в которых отмечается то особое, исключительное качество объектов определенного рода, от которого зависит свойство явлений такого рода, констатируемое в пословицах. Как правило, в таких пословицах употребляется существительное с определением, которое может быть выражено словом, конструкцией или придаточным предложением, выполняющими роль определительной характеристики. *Ein guter Gedanke kommt nie spät*. *Ein Wolf im Schlaf fängt nie ein Schaf*. *Eine Biene, die zu tief sticht, verliert den Stachel*. Структурной разновидностью пословиц данного типа можно считать примеры, в которых существительное стоит в предикативе: *Es ist ein schlechter Brunnen, in den man Wasser tragen muss*; *Es ist ein kluges Kind, das seinen Vater kennt*, поскольку они легко преобразуются в указанный выше тип: *In einen schlechten Brunnen muss man Wasser tragen*; *Ein kluges Kind kennt seinen Vater*. При этом может иметь место и сравнение: *Ein schlechter Frieden ist besser, als ein gerechter Krieg*; *Ein Staat ohne Recht ist wie ein Leib ohne Seele*.

5. Пословицы, в которых устанавливается качественная (не)зависимость явлений определенного рода и того, что является их следствием: *Ein kleiner Stein im Wege wirft einen großen Wagen um*; *Aus einem kleinen Funken kommt oft ein großes Feuer*.

6. Пословицы, в которых устанавливаемое свойство явления данного рода (не)предопределяется его известной качественной сущностью, на которую и делается акцент: *Ein Esel bleibt ein Esel, und käm' er auch nach Rom*; *Ein Lügner muss ein gutes Gedächtnis haben*.

7. Пословицы, в которых указывается на утверждение (отрицание) наличия (отсутствия) свойств, качеств явлений определенного рода или действий по отношению к ним: *Das Alter hat den Kalender am Leib*; *Federn zieren den Vogel*; *Der Bauch hat keine Ohren*.

8. Пословицы, в которых указывается отношение к явлению определенного рода, обусловленное реализацией пословицами оценочной и прескриптивной функции: *Dem Feind mit Gift nachstellen ist auch unehrlich*; *Wider den Strom ist übel zu schwimmen*. Разновидностью данного типа пословиц являются пословицы, с модальными глаголами и неопределенно-личным местоимением *man*: *Man soll das Pferd nicht beim Schwanz aufzäumen*; также для этого типа характерны конструкции *es ist*: *Es ist nicht alles Gold, was glänzt*; сюда же относятся побудительные предложения: *Schmiede das Eisen, solange es glüht*; *Hüte dich vor den Katzen, die vorne lecken und hinten kratzen*.

9. Пословицы, в которых устанавливается противоречие между качеством явления определенного рода и устанавливаемым свойством. Как правило, структуру таких пословиц составляют сложные предложения: *Es ist kein Mann so klug, ein Weib macht ihn zum Narren*; *Das Kleid passt dir, wie das Faust aufs Auge*.

10. Пословицы, в которых указывается, что явление одного определенного рода является свойством, характеризующим сущность явления другого рода: *Das Alter ist eine Krankheit, daran sterben muss*; *Der Wein ist ein Wahrsager*; *Gott ist ein Herr, der Abt ein Mönch*; *Voller Bauch ein fauler Gauch*. В таких пословицах часто встречаются эллиптические структуры.

11. Пословицы, в которых при сопоставлении двух явлений определенного рода указывается на сходства или различия их качеств, действий или действий по отношению к ним. Типичны для данного

¹ Представленные здесь и далее пословицы приведены из сборника «Немецкие пословицы» [11]

типа эллиптические конструкции: *Besser ein reicher Bauer denn ein armer Edelmann; Die Gewaltigen handeln mit Geld, die Schwachen mit Recht; Das Herz im Wein, die Gestalt im Spiegel*. К такому типу можно отнести пословицы, указывающие на противопоставление и имеющие структуру *der eine... der andere*, где противопоставляются не сами явления определенного рода, а обозначенные существительными объекты: *Der eine hat den Genuß, der andere den Verdruß*.

12. Пословицы, в которых указывается на образное отождествление явлений определенного рода: *Absicht ist die Seele der Taat; Das Ansehen ist in den Federn; Der Geizige ist das Roß, das Wein fährt und Wasser trägt*.

Полученные структурно-смысловые типы пословиц, упорядоченные по содержанию их утверждений, мы воздержимся назвать классификацией, поскольку границы смысловых типов в силу самой природы пословиц и выражаемого ими обобщенного содержания мысли, обладают диффузностью.

Таким образом, наш языковой материал образуют пословицы, так или иначе связанные с идеями бытия, тождества и характеристики, анализ которых дает возможность раскрыть нам пути семантического развития определенного типа предложений, представленных в пословицах, а также взаимодействие в их структуре лексического, общеграмматического и коммуникативного значений. В дальнейшем это позволит нам рассматривать пословицу как полифункциональную единицу, открытую для последующего анализа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пермяков, Г.Л. Грамматика пословичной мудрости (вступительная статья). // Пословицы и поговорки народов Востока. Систематизированное собрание изречений двухсот народов. Научная редакция Е.М. Мелетинского и Г.Л. Капчица. – М.: Изд-во «Лабиринт», 2001. – 624 с.
2. Пермяков, Г.Л. Основы структурной паремиологии. – М.: Наука, 1988. – 236 с.
3. Филиппова, И.Н. Формально-грамматическое и актуальное членение пословиц (на материале немецкого языка): Авторефер. дис. на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук: 10.02.04. – Московский пед. университет. – М., 2001. – 34 с.
4. Кашаров, Б.Т. Пословицы русского, немецкого и кабардино-черкесского языков как источник изучения культурно-языкового сознания: структурно-семантический и лингвокультурологический аспекты: Авторефер. дис. на соиск. уч. ст. д-ра. филолог. наук: 10.02.19. – Краснодар, 2004. – 48 с.
5. Peukes, G. Untersuchungen zum Sprichwort im Deutschen. – Berlin, 1977.
6. Гак, В.Г. Высказывание и ситуация. // Проблемы структурной лингвистики. – М., 1973.
7. Золотова, Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. – М.: УРСС. – 2003. – 367 с.
8. Бенвенист, Э. Уровни лингвистического анализа. // Общая лингвистика. – М., 1974.
9. Арутюнова, Н.Д. Язык и мир человека. – М., 1999. – 895 с.
10. Simrock Karl. Die deutschen Sprichwörter. – Patmos Verlag, Albatros erlag. – Düsseldorf, 2003. – 630 s.

А.В. Хохлов (Санкт-Петербург, СПбГПУ)

НЕОЛОГИЗМЫ И ЗАИМСТВОВАНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.П. АКСЁНОВА

Эффективным способом пополнения и развития словаря носителя русского языка зарубежья является словообразование. Появление новых слов вызвано, прежде всего, социальной потребностью в именовании новых реалий, новых значений, их осмыслением, внутриязыковыми факторами – тенденциями к экономии, унификации, системности языковых средств, варьированию номинаций с различной внутренней формой, этимологией, задачами экспрессивно-эмоциональной, стилистической выразительности. «Свобода словотворчества, не сдерживаемого искусственно политическими и идеологическими тормозами, ведёт к созданию новых слов, и почти каждый деривационный акт оказывается нагруженным когнитивно (то есть несёт некоторый новый понятийный смысл) и нацеленным прагматически и эмоционально, способствуя достижению определённой воздейственности на читателя» [1, с. 8]. При анализе текстов художественных произведений В.П. Аксёнова нами было отмечено множество случаев образования новых слов, причём большинство из них является окказиональными. «Окказиональное значение – (лингв.) – значение, не соответствующее общепринятому употреблению, носящее индивидуальный характер, обусловленное специфическим контекстом» [2, с. 351].

Другими словами, окказиональные новообразования – это слова, употреблённые в определённом контексте лишь один раз. Проблема окказионализмов недостаточно изучена: обычно они рассматриваются в составе неологизмов, но многие учёные-лингвисты справедливо отмечают, что окказионализмы, являясь фактами речи, в язык не входят. Освоение языком новых слов происходит по-разному: некоторые из неологизмов очень быстро получают широкое распространение, другие проходят проверку

временем и становятся общеупотребительными не сразу, а иногда совсем не прививаются в языке, а иные же навсегда остаются индивидуально-авторскими. Индивидуально-стилистические новообразования по своей художественной значимости соотносимы с тропами: в основе создания и тех и других находится стремление писателя создать образное описание предмета или явления. Подобные неологизмы создаются всякий раз заново, причём следует отметить, что, как правило, автор художественного произведения не имеет своей целью ввести изобретённые им слова в сферу широкого употребления.

Рассмотрим фрагменты текстов произведений В.П. Аксёнова.

«К своим сорока Корбах и без *гебухи* подошёл к серьёзным проблемам»; «Пошла работать *гебеиная* машина слухов, каждый день он узнавал о себе что-то новенькое: разводится с женой, потому что уличён в гомосексуализме, берёт с иностранцев валюту в собственный карман, рукоприкладствует на репетициях, нюхает кокаин, антисоветчик, крадёт творческие идеи, но и самое главное – антипатриот, еврей, в русском театре делает себе капитал на дорогу в Израиль» [3, с. 21].

В образовании выделенных слов наглядно прослеживается авторское отношение к карательным органам, авторская негативная оценка как самого КГБ, так и его функций. Интересной представляется в этой связи модель словосочетания *гебеиная машина слухов* (ср. общеизвестное *машина подавления инакомыслия*), и весь дальнейший текст, расшифровывающий методы работы этой машины; её работы, главной целью которой является дискредитирование инакомыслящих, борьба с ними.

«Вдруг на обоих находило просветление, если можно так сказать о приступах сексуальной романтики. Она приходила в театр, всё ещё молодая. Всё ещё красивая баба «с *блядинкой*», как тогда уважительно говорили в Москве» [3, с. 22].

Блядинка – окказиональное слово, образованное при помощи уменьшительно-ласкательного суффикса -инк от слова, относящегося к табуированной лексике с негативной семантикой (женщина, которая ведёт разгульный образ жизни). Однако в представленном текстовом фрагменте полностью исчезает негативное восприятие слова *блядинка* за счёт конструкции «как тогда уважительно говорили в Москве» и употребления уменьшительно-ласкательного суффикса.

«Прискорбная история, ничего не скажешь, особенно для советской знаменитости с измученной *вегетативкой*» [3, с. 38]. Выделенное слово также можно отнести к разряду окказиональных. Оно образовано от словосочетания *вегетативная нервная система* по типу *неотложка* (неотложная скорая помощь), *пивнушка* (питейное заведение).

Необычным является и следующий пример: «Деревья уже начинают желтеть, и багроветь, и *законьячиваться* в глубине рощ» [3, с. 59].

Образование выделенного окказионального глагола связано с именем существительным *коньяк*, который в МАС имеет следующую дефиницию: «*крепкий спиртной напиток, получаемый перегонкой и длительным выдерживанием виноградных вин*». В авторском новообразовании на первый план выходят цветовая сема и сема образности, отсутствующие в системном значении слова *коньяк*.

«Всё-таки куда ни кинь, а полдюжины *интервьюшек*, хотя бы уж для русской прессы в Большом Яблоке, он потянул бы» [3, с. 37]. *Интервьюшки* – новообразование с уничижительной, презрительной коннотацией от *интервью*.

В данном текстовом фрагменте речь идёт об эмигранте, который рассчитывает на успех, на известность в стране своего нового местожительства. Успеха этого, увы, у главного героя, как и у остальных эмигрантов, нет. Контекстный конкретизатор «*хотя бы уж для русской прессы*» и создаёт уничижительную коннотацию: «Всё было бы хорошо, если бы Кларета однажды ночью не *заведьмствовала* и не вылетела в окно, чтобы присоединиться к сонмищу пролетающих над плоскогорьем *ведьмиц*» [3, с. 40]. Выделенные новообразования образованы от *ведьма* префиксально-суффиксальным и суффиксальными способами и актуализируют в составе своей структуры семы интенсивности. Подобные новообразования являются индивидуально-авторскими, поскольку не зафиксированы ни одним толковым словарём современного русского языка.

«Отменный чек лечит *стрессанутого* пострадавшего лучше, чем психотерапевты» [3, с. 95].

Стрессанутый – новообразование от *стресс*, характеризующее человека, перенёвшего определённые физические или моральные потрясения. В структуре лексического значения этого слова актуализируется сема интенсивности, сема эмоциональности и образности. «*Стрессанутый*» и «*пострадавший*» выступают в этом случае как контекстуальные синонимы (*стрессанутый, трахнутый*).

«Однажды все пять часов до Вашингтона ушли у него на *выборматывание* стихотворения из дюжины строк. Чаще, однако, он ничего не *выборматывал*, а только лишь с каждым часом наполнялся всё большим жаром перед свиданием» [3, с. 201].

Выделенные слова образованы префиксальным способом от *бормотания/бормотать*, но в структуре значения этого окказионализма появляется новая сема «с *трудом*», не зафиксированная в толковых словарях (ср. в МАС: бормотание. Действие по значению гл. бормотать, а также звук этого действия; бормотать, говорить тихо и невнятно).

«Она была из трёх еврейских девушек, о которых *мужиковоковствующий* Есенин однажды сказал, что без них некому было бы читать русскую поэзию» [3, с. 118].

Выделенное слово образовано от прилагательного «*мужиковатый*» (в МАС: наружностью, манерами похожий на мужика – в первом значении – крестьянин, грубоватый, простоватый). Автор, создав данный окказионализм, имел в виду, разумеется, не те качества, которые отмечены как исходные в словарной статье, а подразумевал некую игру Есенина в простоватого мужика, которая помогала ему выжить в чуждой ему городской среде. Компонент «*грубоватый*» утрачивает свою актуальность, а контекстный конкретизатор «*без них некому было бы читать русскую поэзию*» свидетельствует о наличии иронии, чувства юмора у Есенина, что не является качествами грубого, простого человека (*мужиковоковствующий – играющий*).

«Кажется, мне грозит *спермотоксикоз* по вашей вине, мой милый паяц» [3, с. 173].

Образование выделенного слова произошло при помощи сложения основ *сперма+токсикоз*. Несомненно, что в структуре лексического значения этого новообразования иронический компонент играет главную роль (срав. в МАС: токсикоз – мед. Болезненное состояние организма, возникающее в результате действия на него ядов и ядовитых веществ – токсинов; сперма – физиол. Жидкость, вырабатываемая мужскими половыми железами, содержащими половые клетки). Во вновь образованном слове исчезают все компоненты лексического значения, имеющиеся в словарной дефиниции.

Путём сложения основ образован и окказионализм «*жопо-единица*», обозначающий в тексте романа В. Аксёнова «Новый сладостный стиль» лицо женского пола и имеющий в структуре лексического значения в качестве актуализированного иронический компонент.

«Тобой интересуются, постоянно тебя *мониторят*» [3, с. 198].

Образование окказионализма связано со вторым значением слова *монитор*, представленном в МАС: 2. телевизионный экран (телестудия) для контроля за процессом телевизионной передачи. Сема (для контроля) играет главную смысловую роль в процессе образования данного слова: *мониторят* – контролируют (за тобой следят, наблюдают, *мониторят*). В настоящее время английское слово *monitoring* в русской транскрипции *мониторинг* имеет широкое распространение и употребляется в значении: 1. постоянное наблюдение за каким-либо процессом для выявления его соответствия желаемым параметрам или первоначальным предположениям – промышленный мониторинг; 2. наблюдение за состоянием окружающей среды [4]. Вероятно, А. Аксёнов был первым, кто стал употреблять это слово в таком варианте.

Интересными, на наш взгляд, являются и новообразования «*блэдис*» и «*жантильомы*» в речи одного из персонажей, идущие от официального английского обращения «*леди и джентльмены*». При образовании первого слова автор, естественно, подразумевал табуированное слово «*бляди*», имеющее негативную семантику. Сарказм героя вызван ещё и тем обстоятельством, что он плохо овладел английским языком, хотя и находился в США уже достаточно продолжительное время. Постоянное недовольство самим собой, окружающими, условиями жизни в стране пребывания и есть проявление ментальности социума русского зарубежья, о чём неоднократно писали С. Довлатов, Д. Савицкий, А. Зиновьев.

Мы не будем в данном разделе описывать все случаи зафиксированных новообразований. Отметим только, что в романе В. Аксёнова «Новый сладостный стиль» их обнаружено более ста пятидесяти. Нами сделана попытка описания лишь самых ярких, на наш взгляд, примеров. При описании мы не везде руководствовались хрестоматийной квалификацией по типам способов словообразования, поскольку они представляются довольно стандартными. Большинство отмеченных нами новообразований являются, как указывалось выше, окказиональными. Однако ещё А. Потебня говорил о том, что создание автором слова – это только первый случай употребления данного слова. И вполне вероятно, что многие (не все) слова, созданные В. Аксёновым, войдут в активный словарь современного русского литературного языка.

Использование иноязычных слов, недостаточно освоенных языком и глубоко не вошедших в его активный словарь – процесс, который в одинаковой мере можно зафиксировать и в текстах русского зарубежья, и в текстах писателей, проживающих в России. Но следует иметь в виду, что иноязычные слова, которые используются нашими соотечественниками за рубежом, это не те слова, которые используются в России. Собственно иноязычные вкрапления, входящие в русский текст на языке оригинала, современные исследователи также включают в данный разряд единиц ассоциативно-вербальной сети.

«Именно единицы, маркируемые как заимствования, наиболее ярко отражают территориально-варьирующиеся влияния инационального окружения носителей русского языка, будь то французская, английская или немецкая языковая среда» [1, с. 9].

Проанализируем некоторые фрагменты текстов произведений В. Аксёнова, в которых используются передаваемые русской графикой иностранные слова.

«Конечно, в банке по-прежнему течёт ВМПС (великий, могучий, правдивый, свободный русский язык. – А.Х.), но сквозь эти текущие поля то и дело прорываются партизанствующие отряды английского, и язык мой, грешный и лукавый, то и дело как-то там к небу прижимается специфически, даже пытается русский увалень. Отделить «d» от «t» на конце слов, когда вокруг топчет несусветная гопа здешних народов: все эти *чиканос*, и *карибиенс*, и *эйшиетикс*, и *кокэйжнс*, которых тут иной раз без церемоний называют «*уайт-трэш*», то есть (белое дерьмо)» [3, с. 84].

«Браво! – воскликнул Саша – из Нью-Хемпшира до Калифорнии! *Ить из э лонг уэй индид*. Ему давно уже казалось, что стоит только прибавить «*индид*», как будет звучать словно настоящий американский «англо». Вы откуда, *май бой?*» [3, с. 87].

Употребление иноязычных слов в приведённых фрагментах свидетельствует о ещё плохом знании английского языка одного из героев произведения. Но, как замечает Е.А. Земская в статье «Ещё раз о языке русского зарубежья», в отличие от представителей первой волны эмиграции, которые пытались сохранить русский язык как неотъемлемую часть русской культуры, и надеялись на возвращение в Россию (и поэтому не особенно старались овладеть языком страны пребывания), представители третьей волны эмиграции всячески стараются овладеть языком страны приюта, чтобы не остаться чужаками и быстрее влиться в новую социальную среду.

Необычными представляются иноязычные вкрапления, имеющие в своей основе готовые речевые штампы.

«Приветствовали друг друга на новый, но уже укоренившийся манер, вместо «*хау ар ю даунг тудей*» («как твои дела») говорили «*хау ар ю дайинг тудей*» («как ты умираешь сегодня»), имея в виду философский аспект жизни как непрерывного умирания. В ответ полагалось оптимистически хохотнуть: «*айм дайнинг файн*» («я умираю прекрасно!»).

Эти иноязычные вкрапления свидетельствуют о своеобразии менталитета жителей Европы и США. Европейцы и американцы относятся к смерти несколько иначе, нежели русские, более философски. Смерть для них – не трагедия в силу того, что в большинстве своём они люди религиозные и верят в загробную жизнь, смерть для них – естественное продолжение жизни, но в иных, неземных, условиях (в этом прослеживается отличие американского менталитета от русского).

Анализируя использование иностранных слов в текстах писателей русского зарубежья, можно сделать вывод о том, что многие эти слова употребляются для названия предметов, явлений и жизненных реалий, которые не имеют соответствующих эквивалентных наименований в русском языке (*грин-карта*, *велфер*, *фуд штамп*, *хайвей*, *амбуланы*, *чейсинг*). Большую часть заимствований составляют слова, которые можно было бы передать и по-русски, но при этом мы бы наблюдали процесс большой утраты коннотации (*инглиш*, *сабвей*, *кар*, *трак*, *гёрлз*, *бой*, *бэби* и т.д.).

Особую группу слов составляют заимствования, имеющие русские соответствующие эквиваленты, но являющиеся жизненно важными и социально значимыми для американцев. Отсюда их высокая частотность употребления, в силу чего достаточно легко вытесняются русские соответствия (*кэш* – наличные деньги, *билл* – счёт, *кар* – машина, *лайф* – жизнь, *сэйл* – распродажа, *кампус* – студенческий городок, *белив ми* – поверьте мне).

Малочисленную группу составляют слова, которые по звуковой форме полностью совпадают с заимствованиями, имеющимися и активно функционирующими в русском языке, но несколько отличающимися от них по своей семантике (*госпиталь* – военная больница – больница; *резюме* – краткие выводы – краткие анкетные данные).

Следует также отметить незначительное количество иноязычных слов и выражений, которые употребляются для так называемого «колора», для того чтобы показать, как владеют эмигранты иностранным языком (*дискрит Колумбия* – округ Колумбия, *шопинг* – поход в магазины за покупками, *коп* – полицейский, *лав ми* – любите меня).

Таким образом, мы можем сделать вывод: основная функция иноязычных слов, которые передаются русской графикой – стилистическая, то есть они создают своеобразный эффект «привязки дискурса к новому месту пребывания носителя русского языка и акцентируют явное или неявное противопоставление русского и нерусского» [1, с. 9].

Семантическое переосмысление и появление новых словесных значений в русской эмигрантской литературе является довольно активным процессом в исторической эволюции языка. Учёные выделяют несколько типов переосмысления: наличие и функционирование отрицательных коннотаций в словах, представленных в текстах зарубежных русских писателей, которые считались положительными до перестройки; отрицательную коннотацию приобретают также слова, имеющие в структуре своего лексического значения идеологический компонент, советские политические термины, идеологически окрашенные слова. С другой стороны, слова, обозначающие явления и факты, которые осуждались официальной советской идеологией, лишаются своей отрицательной коннотации и приобретают либо оттенок семантической нейтральности, либо несут в себе положительную коннотацию.

Граница, определяющая лексическую и синтаксическую сочетаемость слов и изменяющая значение лексических единиц, из которых состоят словосочетания, довольно непрочно и относительно условна. Нарушения семантического и синтаксического согласования могут приводить к возникновению словосочетаний, необычных как для русского читателя, так и для восприятия русскоязычными читателями.

В произведениях В. Аксёнова мы обнаружили достаточно большое количество таких примеров: *поросычье ненастье, эстрадно-магнитофонная слава, петух шестидесятых, сбалансированный сотрудник, номенклатурная опала, гипнотическое фигурное катанье, железнобетонное десятилетие, аппаратный либерал, селёдочно-баклажанная вечеринка, сексуальный тоталитаризм, стабильность расквасилась*. Необычность такого рода словосочетаний говорит о расширении семантики слов разных лексико-грамматических классов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Караулов, Ю.Н. Русская языковая личность и задачи её изучения// Язык и личность. М., 1989.
2. Словарь иностранных слов. М., 1981.
3. Аксёнов, В.П. Новый сладостный стиль. М., 1997.
4. Васюкова, И.А. Словарь иностранных слов. Правильное употребление и синонимы. М., 1998.

Т.І. Тулуш (Мінск, МДЛУ)

ТЫПЫ СКЛАДА НА ЗАЛЕЖНЫХ СКАЗАЎ ПРЫ РЭАЛІЗАЦЫІ ЗНАЧЭННЯ ІНТЭНСІФІКАЦЫІ ПРЫМЕТЫ Ў АНГЛІЙСКОЙ МОВЕ

Намінацыі *інтэнсіўнасць, інтэнсіфікацыя* тэрміналагічна абазначаюць адлюстраванне ў мове сродкамі ўсіх узроўняў працэсу павелічэння ступені праявы якаснай ці працэсуальнай прыметы. Інтэнсіфікацыя суадносіцца з паняццямі *нормы, колькасці, меры, ступені, градуальнасці, экспрэсіўнасці* і інш., разглядаецца ў розных аспектах і з разнастайнымі намінацыямі: *інтэнсіўнасць, інтэнсіфікацыя, акцэнтаванне, узмацненне, градуальнасць*. Прадмет нашага даследавання складаюць сістэмна-структурныя і функцыянальна-семантычныя характарыстыкі складаназалежных сказаў меры і ступені, параўнання і мэты як сродкаў выяўлення інтэнсіфікацыі прыметы ў англійскай мове. Паняцці *інтэнсіўнасць* і *інтэнсіфікацыя* ўжываюцца ў нашым даследаванні як тое самае, але другі тэрмін падкрэслівае дынамічны аспект інтэнсіфікацыі – працэс узмацнення ступені праявы прыметы ў супастаўленні са статычным аспектам – яе вынікам. Разгляд структур сінтаксісу, які з'яўляецца сістэмай сродкаў і правілаў стварэння адзінак маўлення («маўленне актыўнае і дынамічнае» [10, с. 414]), абумоўлівае большую адпаведнасць мэтам і задачам нашага даследавання намінацыі *інтэнсіфікацыя*.

Інтэнсіфікацыя разглядаецца намі ў адпаведнасці з прынцыпамі функцыянальнай граматыкі А.У. Бандаркі. Зыходную сістэму паняццяў гэтай мадэлі складаюць тэрміны *семантычная катэгорыя, функцыянальна-семантычнае поле, катэгарыяльная сітуацыя. Семантычная катэгорыя* (СК) – гэта «семантычная канстанта, што выступае ў варыянтах моўнага значэння і выяўляецца рознымі сродкамі выказвання» [1, с. 12]. Агульная семантычная функцыя аб'ядноўвае моўныя адзінкі ў парадigmatyчную структуру – *функцыянальна-семантычнае поле* (ФСП). Рэалізацыя ФСП у маўленні тэрміналагічна абазначаецца як *катэгарыяльная сітуацыя* (КС), што з'яўляецца «праекцыяй поля на выказванне» [6, с. 12]. СК *інтэнсіўнасці* – асобная праява катэгорыі колькасці, «выяўленне высокай ступені якасці альбо інтэнсіўнасці дзеяння ці стану» [5, с. 122], «прасторава-часовае быццё якасці ў форме ступені» [7, с. 3]. Ядро поля інтэнсіўнасці складае граматычны клас слоў – прыслоўі меры і ступені [2, с. 8]: *very, extremely, completely, too, many/much/more/most, great, so, such, that, to a great extent* і інш.

Ступень праявы прыметы выяўляецца і шляхам выкарыстання сінтаксічных адзінак. У сістэме англійскай мовы іх інвентар з'яўляецца добра распрацаваным і ўключае: выклічнікі (іх функцыяй з'яўляецца выяўленне эмоцый), клічныя сказы, эmfатычныя словы *such* і *so*, паўторы, лагічны націск на дапаможным дзеяслове (на «аператары») ці ядзерны націск на іншых словах сказа, прыслоўі меры і ступені і іншыя спосабы выяўлення ступені, лексічныя сродкі інтэнсіфікацыі пыталых сказаў і вынясенне адмоўнага элементу на пачатак сказа ў адмоўных выказваннях; клічныя пытанні, рытарычныя пытанні [11, с. 170].

Мы дапускаем, што ў англійскай мове наменклатуру сінтаксічных сродкаў інтэнсіфікацыі, апроч названых вышэй, складаюць наступныя тыпы складаназалежных сказаў: меры і ступені, параўнання, мэты. Моўца выкарыстоўвае апісанне іншай сітуацыі для канкрэтызацыі ступені інтэнсіфікацыі. На памер павелічэння ступені праявы прыметы ўказваецца ўскосна, апісальна.

Аналіз матеріалу ажыццяўляўся на аснове суцэльнай выбаркі сказаў з раманаў «1984» Дж. Оруэла, «Loser Takes All» («Хто прайграе, бярэ ўсё») Г. Грына, апавесці «The Old Man and the Sea» («Стары чалавек і мора») Э. Хэмінгуэя, апавяданняў «Red» («Руды»), «Mr. Know-All» («Містэр Усёвед») С. Моэма.

Трэба адзначыць разыходжанні ў тэрміналагічнай кваліфікацыі аб'екта нашай увагі ў нарматыўных граматыках розных моў. У сістэме англійскай і нямецкай моў структурна-семантычнае ўтварэнне «складаназалежны сказа меры і ступені» не вылучаецца, а разглядаецца як разнавіднасць складаназалежнага сказа выніку. Напрыклад, у нямецкай мове мадэль *so ... daß* апісваецца як універсальны ўзор выяўлення значэння выніковасці, які ў сваёй разнавіднасці набывае дадатковыя семантычныя адценні, у тым ліку ступені якасці ці інтэнсіўнасці дзеяння [3, с. 110–111]. І хаця ў названай працы падкрэсліваецца, што сувязь паміж часткамі даданага сказа ў выпадку выяўлення значэння інтэнсіфікацыі з'яўляецца найбольш цеснай у параўнанні з іншымі разнавіднасцямі мадэлі (тэрміналагічна гэтая асаблівасць пазначаецца як «структурная сінсемантычнасць галоўнага сказа»), не ставіцца пытанне аб незалежным функцыянальна-семантычным статусе гэтай структуры. У англійскай мове такія структуры пазначаюцца як «спецыяльны тып структур» [9, с. 194].

Бачыцца мэтазгодным больш дробнае члянэнне складаназалежных сказаў са значэннем выніковасці ў даданай частцы на ўласна выніковы і сказа меры і ступені.

Семантычная структура даданага сказа меры і ступені апісваецца пры дапамозе наступных семантычных «дыферэнцыйных прымет» (М.І. Канюшкewіч): 1) ступень дзеяння ці прыметы, яна ж прычына; 2) вынік ці магчымы наступствы інтэнсіфікацыі [4, с. 28]. Гэтыя прыметы, у сваю чаргу, фармальна суадносяцца з *інтэнсіфікатарам* (антэцэдэнтам) *so, such* і *інтэнсіфікатам* (інтэнсіфікаваным кампанентам) у галоўнай частцы, злучнікам *that*, які з'яўляецца факультатыўным элементом, і даданым сказам: *Winston's heart was thumping so hard that he doubted whether he would be able to speak* (G. Orwell). «Сэрца Ёінстана калацілася **так моцна, што** ён баяўся, ці здолее гаварыць» (пер. С. Шупы).

У даданых **параўнальных сказах** ступень праявы прыметы ці інтэнсіўнасць дзеяння канкрэтызуецца шляхам супастаўлення дзвюх прымет: апісанай у галоўным сказе і ахарактарызаванай у даданым сказе. Дыферэнцыйныя прыметы «ступень праявы прыметы» і «эталонная прымета/ступень праявы прыметы» фармальна суадносяцца з *інтэнсіфікатарам so/such* і *інтэнсіфікатам* у галоўнай частцы, злучнікам *as, as if, as though* і даданым сказам ці параўнальным словазлучэннем: *He had never loved him so deeply as at this moment, and not merely because he had stopped the pain* (G. Orwell). «Ён ніколі не любіў яго **так глыбока, як** цяпер, і не проста таму, што ён спыніў пакуты» (пер. С. Шупы).

У складаназалежным **сказе мэты** інтэнсіфікацыя прыметы ў галоўнай частцы разглядаецца як умова рэалізацыі сітуацыі, апісанай у даданым сказе. Вербалізацыя гэтых дыферэнцыйных прымет ажыццяўляецца *інтэнсіфікатарам so/such* і *інтэнсіфікатам* у галоўнай частцы, злучнікам *so as* і інфінітывам: *The plan is, ... then to sign a pact of friendship with that rival and remain on peaceful terms for so many years as to lull suspicion to sleep* (G. Orwell). «План палягае ў тым, каб, ... пасля заключыць з ёю пакт аб дружбе і захоўваць з ёю мір **даволі доўга, каб** падмануць пільнасць» (пер. С. Шупы).

Самым частотным інтэнсіфікатарам з'яўляецца лексема *so*, якая ахарактарызуецца шырокім спектрам сінтагматычнай спалучальнасці: прыметнік, прыслоўе, дзеяслоў, назоўнік. Кананічным сістэмным інтэнсіфікатарам назоўніка ў функцыі дзейніка ці дапаўнення ў англійскай мове з'яўляецца лексема *such*, але ў прааналізаваным матэрыяле частотнасць яе ўжывання вельмі нязначная: *It's such a damned long time since I heard it that I almost forget it myself* (S. Maugham). «Ліха яго бяры. Маё імя ніхто **так даўно** не называў, **што** я яго амаль забыўся» (пер. В. Валынскага)

Аналіз матэрыялу дазваляе сцвярджаць, што найбольш частотнай з'яўляецца інтэнсіфікацыя **прыметніка ці дзеяслова** *прошлага часу* ў функцыі іменнай часткі **выказніка** (прэдыкатыва): *And in those days she laughed easily. Her smile was so delightful that it made your knees shake* (S. Maugham). «А ў тыя дні яна амаль заўсёды смяялася. Яе ўсмешка **была такой чароўнай, што** ў цябе дрыжалі калені» (пер. наш. – Т. Т.).

Другую пазіцыю займае інтэнсіфікацыя **прыслоўя** ў функцыі акалічнасці да дзеяслова-выказніка: *He had come up so fast and absolutely without caution that he broke the surface of the blue water and was in the sun* (E. Hemingway). «Яна [рыбіна] **усплыла так хутка і абсалютна без папярэджання, што** разламала паверхню блакітнай вады і апынулася на сонцы» (пер. наш. – Т. Т.).

Пры інтэнсіфікацыі **назоўніка** ў функцыі **дапаўнення** назіраецца варыянтная пазіцыя *so*: у прэ- (а) і постпазіцыі (б): а *I may lose so much line that I will lose him, if he makes his effort and the drag made by the oars is in place and the boat loses all her lightness* (E. Hemingway). «Я магу згубіць **гэтулькі шнура, што** згублю і марліна, калі той рване ад мяне, а тормаз – звязаныя адно з другім вёслы – будзе на месцы, і

лодка згубіць усю сваю лёгкасць' (пер. П. Марціновіча). б *The beauty of the spot had filled him with a rapture so great that it was almost painful, and then he had seen Sally* (S. Maugham). 'Прыгажосць гэтага кутка прывяла яго ў **такое** **захапленне**, **што** яму стала амаль балюча, і тады ён убачыў Салі' (пер. наш. – Т. Т.).

Сустракаюцца таксама **канструкцыі**, у якіх структурная частка, што называе вынік ці наступствы інтэнсіфікацыі, папярэднічае кампаненту, у якім апісваецца прычына гэтага – узмацненне прыметы: *The flagstones were wet as though they had just been washed, and he had the feeling that the sky had been washed too, so fresh and pale was the blue between the chimney-pots* (G. Orwell). 'Брук быў мокры, нібы яго толькі што памылі, і яму здалося, што неба таксама толькі што памылі, – **такі** **свежы і бледны** быў блакіт паміж комінамі' (пер. С. Шупы). Такі спосаб афармлення залежнасці некаторай падзеі ад інтэнсіфікацыі прыметы сведчыць, што «...сінтаксічныя адносіны трэба адрозніваць і ад фармальных сінтаксічных сувязей, і ад рэальных адносін падзей у рэчаіснасці і іх адлюстравання ў свядомасці» [8, с. 76]. Структурнай асаблівасцю такіх бяззлучнікавых сказаў з'яўляецца паслядоўнасць элементаў другой часткі, дзе называецца ступень праявы прыметы: яна заўсёды ўводзіцца інтэнсіфікатам з лексмай *so/such*. Відавочна, такі парадак элементаў выконвае функцыю злучэння.

Такім чынам, значэнне інтэнсіфікацыі прыметы можа выяўляцца ў англійскай мове пры дапамозе пэўных тыпаў складаназалежных сказаў, у якіх ступень інтэнсіўнасці прыметы, названай у галоўнай частцы, у даданым сказе выяўляецца праз сувязь з вынікам узмоцненай яе (прыметы) праявы, параўнаннем інтэнсіўнасці прыметы з іншымі прыметамі ці аб'ектамі ці мэтай інтэнсіфікацыі. Складаназалежны сказ **меры і ступені** ўтварае ядро сінтаксічнага поля інтэнсіфікацыі, што абумоўлена яго спецыялізацыяй у выяўленні гэтага значэння: сказам гэтай структуры ўласціва **інгерэнтная** (не абумоўленая лексічным напаўненнем канструкцыі ці кантэкстуальнымі сувязямі сказа) рэалізацыя семантыкі інтэнсіфікацыі прыметы ў неад'емнай сувязі з вынікам гэтай інтэнсіфікацыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Бондарко, А.В. Понятия «семантическая категория», «функционально-семантическое поле» и «категориальная ситуация» в аспекте сопоставительных исследований / А.В. Бондарко // Методы сопоставительного изучения языков: сб. ст. / АН СССР, Ин-т языкознания, Научный совет «Теория советского языкознания»; отв. ред.: В.Н. Ярцева. – М.: Наука, 1988. – С. 12 – 19.
2. Везнер, И.А. Ассоциативный потенциал существительных и его реализация в процессах метафорической интенсификации (на мат-ле англ. яз.): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. / И.А. Везнер; Барнаульск. гос. пед. ун-т. – Барнаул, 2004. – 21 с.
3. Гулыга, Е.В. Теория сложноподчинённого предложения в современном немецком языке / Е.В. Гулыга. М.: Высш. шк., 1971. – 206 с.
4. Конюшкевич, М.И. Сопоставительное исследование синтаксиса сложных предложений в русском и белорусском языках: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01., 10.02.02. / М.И. Конюшкевич; Бел. гос. ун-т. – Минск, 1990. – 30 с.
5. Кржижкова, Е. Количественная детерминация прилагательных в русском языке / Е. Кржижкова // Синтаксис и норма. – М.: 1974. – С. 115 – 129.
6. Локшина, Т.Ф. Функционально-коммуникативное поле усиления в современном английском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Т.Ф. Локшина; Одесский гос. ун-т им. И.И. Мечникова. – Одесса, 1988. – 16 с.
7. Суворина, К.М. Интенсивы в современном английском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / К.М. Суворина; Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина. – М., 1976. – 22 с.
8. Черемисина, М.И. Очерки по теории сложного предложения / М.И. Черемисина, Т.А. Колосова; АН СССР Сибир. отд-ние; отв. ред. З.Д. Попова. – Новосибирск: Наука, 1987. – 197 с.
9. Шелег, Л.А. Практическая грамматика английского языка: Учеб. пос. для студентов специальности «Соврем. иностр. яз.» учреждений, обеспеч. получение высш. обр. / Л.А. Шелег, Н.П. Петрашкевич, И.В. Дмитриева. – 2-е изд. – Минск: Лексис, 2006. – 232 с.
10. Языкознание: Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е (репринт.) изд. – М.: Большая российская энциклопедия, 1998. – 685 с.
11. Leech, G. A Communicative Grammar of English / Geoffrey Leech, Jan Svartvik. Based on A Grammar of Contemporary English by Randolph Quirk, Sidney Greenbaum, Geoffrey Leech, Jan Svartvik. – London: Longman Group Ltd. – 1978. – 324 p.

ЛЕКСИКА-СЕМАНТИЧНАЯ ХАРАКТЕРЫСТИКА БЕЛАРУСКОЙ ЛИНГВИСТИЧНОЙ ТЕРМИНАЛОГИИ ПАСЛЯКАСТРЫЧНИЦКАГА ПЕРЫЯДУ

Вядома, што сфера фіксацыі, статыкі з'яўляецца другой для тэрміна, а галоўнае значэнне набывае сфера функцыянавання. Тэрміназнаўчая праца ў ідэале грунтуецца «на сферы функцыянавання тэрміналогіі з мэтай стварэння сферы яе фіксацыі» [1, с. 174]. З пазіцыі функцыянальнага падыходу апісваюцца розныя тэрмінасістэмы, у тым ліку лінгвістычная тэрміналогія, даследчыкі якой адзначаюць, што мовазнаўчыя тэрміны з'яўляюцца часткай агульналітаратурнай мовы, вылучыліся з яе, таму ім уласцівы тыя ж лексіка-семантычныя працэсы, што і словам літаратурнай мовы, «хоць, у адрозненне ад агульналітаратурных слоў, гэтыя працэсы не ўплываюць на лексіка-семантычныя прыкметы тэрміналогіі. Яны адбываюцца ў межах, якія не парушаюць семантычнай вызначанасці тэрміна» [2, с. 65]. У аспекце развіцця асобных тэрмінаў і тэрміналагічных сістэм лексіка-семантычныя працэсы сінаніміі, полісеміі, аманіміі і антаніміі з'яўляюцца важным і неабходным элементам фарміравання тэрмінасістэмы.

Першая спроба абагульніць асноўныя правілы арфаграфіі беларускай мовы, а значыць і адпаведнай тэрміналогіі, была зроблена А. Луцкевічам у брашуры, выдадзенай у Вільні ў 1917 годзе, «Як правільна пісаць па беларуску» (надрукавана лацінкай), дзе ў асноўным прадстаўлена фанетычная тэрміналогія: *зыкі, галосныя зыкі, поўгалосныя зыкі, сугалосныя зычныя, ударэнне, акцэнт* і інш. У 1917 годзе ў газеце «Вольная Беларусь» змяшчаюцца артыкулы, прысвечаныя беларускай мове А.Д. – ча «Навучанне беларускай мове ў пачатковай школе» (№ 34), Я. Лёсіка «Граматыка і родная мова» (№ 17), «З беларускага слоўніка. Раздзел «Граматыка»» (№ 13), В. Тройцы «Рэцэнзія на «Беларускую граматыку для школ Б. Тарашкевіча»» (№ 33), дзе ўжываюцца разнастайныя тэрмінаадзінкі *буквы, літары, зык, глаголы, граматыка, доўгае, кароткае у, канчукі, літэратурная мова, наветалізмы, правінцыяналізмы, правапіс і інш.* У 1918 годзе Р. Абіхт і А. Луцкевіч выдаюць у Брэславе брашуру «Просты спосаб стацца ў кароткім часе граматычным» (надрукавана лацінкай), дзе вельмі сцісла падаваліся правапіс і пунктуацыя. Аўтары ўвялі ва ўжытак шэраг лінгвістычных тэрмінаў: *гук, галосны гук, зычны гук*. У тым жа 1918 годзе ў Вільні выдаецца «Граматыка беларускай мовы» Б. Пачобкі (надрукавана таксама лацінкай), дзе прадстаўлены шматлікія марфалагічныя: *жыланьне, іменнікі, чыннікі, адмена чыннікаў, дайны прыпадак, галосьнік, злучанне, займкі* і сінтаксічныя тэрміны: *зліты сказ, кароткі сказ, варунковыя словы, прымета, часьці сказа, прысуд*. Граматыка Б. Пачобкі ўтрымлівала шмат надуманых правіл, шэраг штучных напісанняў, а тасама не адзначала характэрных рыс беларускай мовы, таму не атрымала шырокага распаўсюджвання. З прапанаваных тэрміналагічных адзінак нешматлікая колькасць прыжылася ў сучасным мовазнаўстве: *няпоўныя сказы, парадкавыя лічэбнікі, злучнік, дапаўненне, абвестны лад, прыметнік*. Артыкулы Я. Лёсіка, змешчаныя ў газеце «Вольная Беларусь» у 1918 годзе, «Як чытаць па беларуску» (№ 1), «Наш правапіс» (№ 4), «Рэцэнзія на «Беларускі правапіс» А. Луцкевіча і Я. Станкевіча» (№ 26) уводзілі шэраг спрэчных мовазнаўчых тэрмінаў: *шыпячыя літары, частковы падзеж, фонэтыка слова, сярэдні род, сугалосныя зыкі, падвойныя гаманкі, няясныя сугалосныя зыкі* і інш. Рашаючую ролю ў справе станаўлення беларускай лінгвістычнай тэрміналогіі адыграла «Беларуская граматыка для школ» Б. Тарашкевіча, прапанаваная аўтарам тэрміналогія для абазначэння адпаведных лінгвістычных паняццяў у большай частцы захавалася і да нашага часу.

Мовазнаўчая тэрміналогія паслякастрычніцкага перыяду характарызуецца шырокай варыянтнасцю і дублетнасцю. Найбольш пашыраны з'явы дублетнасці, пры якой тэрмінаадзінкі з розным моўным афармленнем і аднолькавай семантыкай не маюць стылістычных і сэнсавых адрозненняў. З'ява назіраецца як у тэрмінасістэме аднаго аўтара: *глаголы – чыннікі, множная – мносьцьвяная лічба, дзіцячы род – ніпэўны род – сярэдні род* (Я. Лёсік), *лічэбнікі – лічбы* (Б. Пачобка), *сказ даданы – сказ залежны, гук – зык – гаманок* (Я. Лёсік), *незначальная форма – незначальны лад* (Б. Тарашкевіч), так і ў тэрмінасістэмах розных даследчыкаў, зразумела, што такіх дублетных пар найбольшая колькасць: *алхавіт* (Я. Лёсік) – *абэцэда* (Б. Тарашкевіч), *кывулькі* («З беларускага слоўніка. Раздзел «Граматыка»») – *чужаслоўе* (Б. Тарашкевіч), *заміжжменьнік* (Я. Лёсік) – *займак* (Б. Пачобка) – *займа* (Б. Тарашкевіч), *варунковыя словы* (Б. Пачобка) – *прыслоўі* (Б. Тарашкевіч) і інш. Пад варыянтнымі разумеюцца тэрміны, якія «адрозніваюцца паміж сабой фанетычнымі і словаўтваральнымі элементамі ..., але не маюць ніякіх семантычных адценняў і поўнасю супадаюць са сваім значэннем» [3]: *чыннік – чыннасьць, канчукі – канчары – канчаткі, прыкметнік – прымета, іменьнік – імя, займеньне – займа, асабістае займеньне – асабовы займак, часьці мовы – часьціны мовы, прыймак – прыйма* і інш. Сустрэкаюцца і нешматлікія тэрміны-сінонімы, якія адрозніваюцца паміж сабой адценнямі значэння і аб'ёмам семантыкі: *прысуд* «гэта слова, выказваючае галоўную думку аб рэчы» (Б. Пачобка) і *дзеінік* «паказвае асобу ці рэч, якая нешта дзеіць, з якой нешта дзеіцца» (Б. Тарашкевіч); *адмена* «чыннікі адменяюцца ведле: відаў, ладоў, часоў, лічбаў і асобаў» (Б. Пачобка) і *спражэньне* «зьмена дзеяслова ў часах, ліках і асобах называецца

спражэньнем» (Б. Тарашкевіч). Невялікая колькасць такіх тэрмінаў тлумачыцца тым, што тэрмінаадзінкі, якія функцыянавалі ў паслякастрычніцкі перыяд, па большай частцы не мелі выразнай семантычнай акрэсленасці і ўжываліся непаслядоўна. Існаванне сінанімічных, варыянтных і дублетных пар у лінгвістычнай тэрміналогіі паслякастрычніцкага перыяду – з’ява станоўчая і натуральная, бо вымагае неабходнасці выбару мэтазгоднага варыянта, што з’яўляецца фактарам развіцця не толькі тэрміналогіі, але і мовы ў цэлым.

Пад мнагазначнасцю ў тэрміналогіі мы разумеем суаднесенасць аднаго тэрміна, больш чым з адным паняццем, у залежнасці ад яго ўжывання ў адной або розных сістэмах. Для мовазнаўчай тэрміналогіі паслякастрычніцкага перыяду характэрны шматлікія выпадкі тэрміналагічнай полісеміі: пункт 1) «пэўнае месца ў прасторы або на паверхні чаго-небудзь; кропка» (ТСБМ, т. 4) і 2) «ставіцца пасля кожнага закончанага сказа» (Б. Тарашкевіч); прымета 1) «адметная рыса, па якой можна пазнаць каго-небудзь, што-небудзь» (ТСБМ, т. 4) і 2) «паказваючая прымета (якосьць) речы, ці асобы» (Б. Пачобка); прыдатак 1) «тое, што з’яўляецца дадаткам да чаго-небудзь, што не мае самастойнага значэння» (ТСБМ, т. 4) і 2) «ёсць азначэнне, выказанае імёньнем, стаіць у тым самым склоне, як і тое слова, да якога далучаецца» (Б. Тарашкевіч); дапаўненне 1) «дадатак, дабаўка да чаго-небудзь» і 2) «дапаўняе думку, выражаную прысудам, або іншую часць сказа» (Б. Тарашкевіч). Выпадкі мнагазначнасці ў тэрміналогіі паслякастрычніцкага перыяду тлумачацца невялікай колькасцю тагачасных мовазнаўчых прац і функцыянаваннем так званых «аўтарскіх» тэрмінасістэм.

У беларускай мовазнаўчай тэрмінасістэме ўтрымліваюцца і шматлікія адзінкі, якія маюць адпаведныя амонімы ў агульналітаратурнай мове: чынік «фактар» (ТСБМ, т. 5, кн. 2) і чынік «часць мовы, азначаючая названне якойколей чыннасці» (Б. Пачобка); прыпадак «раптоўны прыступ якой-небудзь хваробы» (ТСБМ, т. 4) і прыпадак «прыпадакў ёсць сем» (Б. Пачобка); прысуд «рашэнне, пастанова якой-небудзь арганізацыі» (ТСБМ, т. 4) і прысуд «гэта слова, выказваючае галоўную думку аб речы» (Б. Пачобка). Як вядома, амонімія з’яўляецца адным са спосабаў утварэння новых тэрмінаадзінак. Асабліва гэта характэрна для пачатковых этапаў развіцця любой тэрмінасістэмы, лінгвістычнай у тым ліку. Вялікая колькасць тэрмінаадзінак паслякастрычніцкага перыяду, якія з’яўляюцца адпаведнымі амонімамі да агульналітаратурных слоў, сведчыць аб дыялектычным працэсе фарміравання мовазнаўчай тэрмінасістэмы беларускай мовы. Адсутнасць тэрмінаадзінак, амонімічных з адпаведнымі тэрмінамі іншых тэрмінасістэм тлумачыцца тым, што на працягу 1917–1919 гг. лінгвістычная тэрміналогія, як і любая тагачасная прыватная тэрмінасістэма беларускай мовы, яшчэ не адрознівалася высокай ступенню ўпарадкаванасці і сістэмнасці.

Галоўным пры даследаванні тэрміналагічнай антаніміі даследчыкамі прызнаецца наяўнасць супрацьлегласці паняццяў, іх супрацьпастаўленасць, несумяшчальнасць, якая грунтуецца на прыродзе навуковых паняццяў, на дыхатамічнасці чалавечага мыслення (Л.А. Антанюк, В.П. Даниленка, С.Д. Шэлаў, Д.М. Шмялёў). З’явы тэрміналагічнай антаніміі можна разглядаць як арганізуючы пачатак тэрмінасістэмы, якая толькі фарміруецца. Шматлікія мовазнаўчыя тэрміны-антонімы паслякастрычніцкага перыяду часцей за ўсё абазначаюць палярныя элементы і маюць аднолькавыя родавыя адпаведнасці: *галосны і безгалосны* гаманок, *відзімыя і нявідзімыя* іменьнікі, *жывыя і няжывыя* іменьнікі, *звялічаныя і змяншальныя* іменьнікі, *доўгі і кароткі* канчар, *асноўныя і даданыя* часціны, *кароткія і развітыя* сказы і інш.

Такім чынам, лексіка-семантычны аналіз лінгвістычнай тэрміналогіі ў функцыянальным аспекце сведчыць аб тым, што працэсы сінаніміі, полісеміі, амоніміі і антаніміі з’яўляюцца заканамернымі з’явамі ў працэсе развіцця і фарміравання беларускай лінгвістычнай тэрміналогіі паслякастрычніцкага перыяду.

ЛІТАРАТУРА

1. Кобрин, Р.Ю. О формальных критериях терминологичности // Проблематика определения терминов в словарях разных типов. – Л., 1976.
2. Даниленко, В.П. Русская терминология. Опыт лингвистического описания. – М.: Наука, 1977.
3. Красней, В.П. Аб сінанімах, дублетах і варыянтах у тэрміналогіі // Веснік БДУ. Сер. 4. 1995. № 1. – С. 25 – 27.

А.С. Никончук (Минск, МГЛУ)

МЕТАФОРА-ТЕКСТ В ИДИОЛЕКТЕ Ф. ГАРСИЯ ЛОРКИ

Художественная метафора представляет собой сложное многоаспектное стилистическое явление, обладающее семантической двуплановостью, в основе которой лежит вторичное переименование.

Поэтическая метафора полиассоциативна, она может восстанавливаться из неназванных лексических элементов, сосуществовать в тексте с прямым обозначением реалии, порождать парадигматические

ряды однородных метафор, метафорические цепочки с опорными и развертывающимися звеньями, распространяться на фрагменты текстов либо на целые тексты [5, с. 116 – 117]. Прямое и метафорическое обозначение могут примыкать друг к другу, находиться на расстоянии или соотноситься как название и текст.

Стихотворение-метафору определяют как «такое художественное целое, в котором метафорическая структура, охватывая все произведение целиком, получает композиционно-речевое выражение» [2, с. 204]. Некоторые исследователи считают стихотворение-метафору высшей градационной ступенью раз-вернутой метафоры. В текстах-тропах контрастирующие смысловые элементы, связанные по сходству в бинарной структуре, становятся смысловой доминантой произведения [6, с. 89 – 90].

Выводя структуру метафорических переносов, нужно учитывать метафорическое окружение, так как метафора тесно связана со своим контекстом, который должен быть достаточным для понимания тропа. Описание метафорического окружения является одним из путей изучения метафорических переносов, так как «метафора уточняет свой смысл, теряет неопределенность и может быть однозначно семантизирована только тогда, когда она входит в сеть логических импликаций и пресуппозиций какого-либо целого текста, вписывается в изображаемую ситуацию с ее связями и зависимостями» [4, с. 45].

Существует несколько подходов к пониманию метафорического контекста: с одной стороны, данный термин трактуется, как окружение метафоры, с другой – как сегмент, включающий метафору, т.е. сама метафора. Контекст метафоры в узком значении охватывает протяженность от минимальных синтаксических конструкций до целых текстов, в широком значении этот термин подразумевает определенный идиостиль либо совокупность идиостилей одного жанра или направления, и еще шире – контекст литературной эпохи, национального стиля [3, с. 5]. Минимальные метафорические контексты представлены метафорическими бинарными словосочетаниями. В неминимальных метафорических контекстах реализуется развернутая метафора. Одни лингвисты связывают с ней реализацию нескольких образов, связанных ключевым словом, другие говорят об одном образе, созданном из ряда взаимно-связанных простых метафор [1, с. 33]. Контекстом рассматриваемых нами метафор-текстов является все художественное произведение в целом.

Так, метафорический перенос способен реализовываться в пределах единицы текста и всего художественного произведения. Одной из функций метафоры в художественном тексте является тексто-образующая функция, заключающаяся в том, что метафора может формировать отрезок текста любой протяженности – от минимальной синтаксической конструкции метафорического бинарм до целого текста, границы которого совпадают с границами тропа. Как правило, такие тексты-тропы развертываются от представления в заголовке фокуса метафоры к его конкретизации через ряд предикатов в тексте. В данном случае можно говорить о собственно текстообразующей функции тропа, который предстает как структурная форма целого произведения.

Рассматриваемые нами примеры метафор-текстов имеют традиционную трехкомпонентную структуру, в которой выводится метафоризируемый компонент (фокус метафоры), метафоризирующий компонент (предикативная разверстка) и основание для сравнения.

В идиолекте Ф. Гарсия Лорки яркими примерами метафор-текстов являются некоторые стихотворения, выявленные при анализе сборника «*Poema del Cante Jondo*». Все они имеют сходную структуру: в заглавие выносится метафоризируемый компонент, который может повторяться непосредственно в тексте, в самом стихотворении осуществляется метафорический перенос по определенной модели, основание для сравнения преимущественно выводится имплицитно.

Так, в стихотворении «*Adivinanza de la guitarra*» в заглавии представлен фокус метафоры «la guitarra», который получает свое развитие на протяжении всего текста, реализуя метафорический перенос по модели «гитара – танцующие девушки».

ADIVINANZA DE LA GUITARRA

*En la redonda
encrucijada,
seis doncellas
bailan.
Tres de carne
y tres de plata.
Los sueños de ayer las buscan,
pero las tiene abrazadas
un Polifemo de oro.*

Приведем еще некоторые примеры метафор-стихотворений из анализируемого сборника. В стихотворении «*Chumbera*» разворачивается метафорический перенос «растение – скульптура», основанием для сравнения служит форма уподобляемых объектов.

CHUMBERA
Laocoonte salvaje.
¡Qué bien estás
bajo la media luna!
Múltiple pelotari.
¡Qué bien estás
amenazando al viento!
Dafne y Atis
saben de tu dolor.
Inexplicable.

Аналогично стихотворение «*Pita*» представляет собой метафорический перенос по модели «растение – животное», где общим признаком сравниваемых объектов также является их форма.

PITA
Pulpo petrificado.
Pones cintas cenicientas
al vientre de los montes
y muelas formidables
a los desfiladeros.
Pulpo petrificado.

Таким образом, в метафорах-текстах контекст метафорического переноса охватывает все произведение. В структуре метафоры-текста представлены метафоризируемый и метафоризирующий компоненты, которые соотносятся как заглавие и само произведение, основание для сравнения имплицитно. Такого рода метафоры выполняют собственно текстообразующую функцию, подчиняя все пространство текста, придавая ему смысловую целостность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дюжикова, Е.А. Метафора и сущность / Е.А. Дюжикова // Метафора в словосложении: сб. науч. тр. – Владивосток: Изд-во Дальнев, 1980. – С. 25 – 34.
2. Иванюк, Б.П. Метафора и литературное произведение / Б.П. Иванюк. – Черновцы: Рута, 1998. – 252 с.
3. Кураш, С.Б. Метафора и ее пределы: микроконтекст – текст – интертекст / С.Б. Кураш. – Мозырь: МГПИ, 2001. – 117 с.
4. Никитин, М.В. Лексическое значение слова / М.В. Никитин. – М.: Высшая школа, 1983. – 127 с.
5. Ревуцкий, О.И. Лингвистический анализ художественного текста / О.И. Ревуцкий. – Минск: НМЦентр, 1998. – 192 с.
6. Ревуцкий, О.И. Тексты-тропы: основы типологизации / О.И. Ревуцкий // Язык и текст: коммуникативно-прагматический аспект: сб. науч. тр. / Стерлитамак. гос. пед. акад.; отв. ред. А.Г. Судариков. – Стерлитамак, 2006. – С. 88 – 92.

Т.В. Символокова (Минск, МГЛУ)

К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ СИМВОЛА И ТРОПОВ

В современной лингвистике по-прежнему дискуссионным остается вопрос о соотношении символа с языковыми тропами. Символ часто отождествляется с другими, смежными с ним категориями – оксюмороном, эмблемой, аллегорией, типом. Появление теории метафоро-метонимической основы человеческого мышления Р.О. Якобсона привело к рассмотрению символа как тропа, генетически восходящего к метафоре и связанного с ней родо-видовыми отношениями. Такова, по существу, точка зрения В.М. Жирмунского: «Символ есть частный вид метафоры – предмет или действие, взятые для обозначения душевных переживаний» [1, с. 180]. В несколько смягченном виде представлена позиция Н.А. Кожевниковой, согласно которой символ интерпретируется как «универсальный троп», сочетающийся с любым «набором» художественных средств и формирующий образную структуру тропа [2, с. 41 – 43]. С другой стороны, считая разграничение символа от тропа чрезвычайно тонким делом, А.Ф. Лосев все же отрицает возможность рассмотрения символа как его разновидности. Он утверждает, что символ «не есть метафора, не есть также метонимия и синекдоха, и вообще он не есть троп» [3, с. 156]. Этому же мнению придерживаются и некоторые другие современные исследователи (С.С. Аверинцев, Н.Д. Арутюнова, А.А. Романовская).

Чтобы разобраться, какое место занимает символ по отношению к тропам в системе изобразительных средств языка, сначала обратимся к его определению. Вслед за С.С. Аверинцевым мы понимаем символ как «образ, взятый в аспекте его знаковости» [4, с. 607 – 608]. Означаемое символа представлено в виде чувственного образа, под которым подразумевается не художественный образ как таковой, а результат отражательной (познавательной) деятельности сознания. По мнению Н.Д. Арутюновой, образ составляет базис, над которым надстраивается символ [5, с. 22]. Однако для того, чтобы стать символическим, образу нужен смысл. При этом образ, подлежащий символизации, должен обладать значимостью, так как символами вещей, лиц и предметов мы всегда называем нечто значительное и важное для нас.

Впоследствии, в структуре символа предметный образ и идейный смысл образуют единое целое. «Переходя в символ, образ становится «прозрачным»: смысл просвечивается сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива» [4, с. 607]. Но не каждый образ переходит в символ. Н.Б. Мечковская объясняет это тем, что символов, в отличие от образов, в каждой культуре немного, и они должны быть поняты и пережиты в своем социуме [6, с. 189]. Образ становится символом при условии приобретения им обобщающей функции в жизни социума.

Фундаментальные различия символа и тропов кроются в специфике их формирования и функционирования в речи. Для проведения сопоставительного анализа с символом многие исследователи (А.Ф. Лосев, Н.Д. Арутюнова) избирают метафору как наиболее репрезентативный вид тропа. Этот выбор обуславливается еще и тем, что все остальные тропы трактуются как разновидности и модификации метафоры. Например, рассматривая символ и метафору как разные семиотические концепты, восходящие по своему происхождению к категории образа, Н.Д. Арутюнова указывает на то, что «если переход от образа к метафоре вызван семантическими (внутриязыковыми) нуждами и заботами, то переход к символу чаще всего факторами экстралингвистического порядка» [5, с. 25]. Во-вторых, по образному выражению Н.Д. Арутюновой, значения метафоры связаны с описанием действительности, в то время как символ обозначает «вечное и ускользающее». Символ указывает на некоторый смысл, но не применяет его для характеристики другого объекта, так как ему не свойственна двусубъектность метафоры; метафора как раз строится именно на отрыве идейной образности от действительности [5, с. 25]. В качестве одного из главных признаков символа А.Ф. Лосев называет его насыщенность бесконечными смысловыми возможностями. Смысл символа нельзя свести к одной логической формуле, а можно лишь пояснить, соотнеся его с дальнейшими символическими сцеплениями, которые сделают его более ясным [4, с. 607]. Расшифровывание символики художественного произведения предполагает активную работу читателя, знания истории культуры, мифологии, фольклора и особенностей индивидуальности писателя.

Таким образом, суммируя все сказанное, можно сделать вывод, что символ не является тропом, так как:

- 1) на первый план в символе выступает не семантический, а референтный аспект слова; обозначаемая им реальность имеет значимость не только сама по себе, но еще и как выражение некой общей идеи;
- 2) символ не указывает на то, символом чего он не является;
- 3) символ имеет неисчерпаемый и глубинный смысл; в интерпретации символа нельзя допускать окончательное толкование.

Неоспорим также тот факт, что метафора, метонимия, синекдоха и другие виды, образующие понятийную группу тропов, не являются символами, однако тропеические средства можно рассматривать как своеобразный материал, из которого конструируются символы. Именно с помощью тропов осуществляется связь между конкретным и абстрактным, единичным и общим в структуре символа. Ц. Тодоров признает особую роль метафоры и других, смежных с ней категорий – метонимии и синекдохи – в формировании символа [7, с. 245]. Кроме того, адаптировав знаковую теорию Ч.С. Пирса применительно к филологическому анализу, Р. Браун предлагает выделять метафорический, метонимический и синекдохический символы в художественном произведении [8, с. 1 – 17].

Зачастую чувственно-предметным измерением символа является весь художественный текст. В данной ситуации символ наделяется метонимической способностью представлять «частью целое». Так, к примеру, выглядит роман современного испанского писателя Х. Мариаса «Белое сердце». Символический образ *el corazón blanco* возникает на основе включения в контекст произведения цитаты из трагедии У. Шекспира «Макбет», прямое указание на это содержится в эпиграфе. Обращение к цитате Шекспира обусловлено особенностями языковой картины мира Мариаса, в которой тема любви и смерти, оправданности одного другим и сущность человеческих взаимоотношений имеют смыслоопределяющее значение.

Макбет – прецедентный персонаж, у которого обстоятельства вызвали стремление к убийству, но, совершив его, он глубоко раскаивается в содеянном. Леди Макбет, успокаивая своего мужа, упрекает его в трусости и нерешительности и с гордостью замечает: *Mis manos son de tu color; pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco* [цит. по: 9, с. 101]. – *Цвет рук моих – как твой, но мне стыдно, что сердце –*

белое¹. Здесь интертекстуальная ссылка используется в метатекстовой функции, заключающейся в маркировании актуальной связи прецедентного текста с текстом-источником.

В основе сюжета романа лежат несколько взаимно переплетающихся историй: о человеке, потерявшем одну за другой трех жен; о его сыне, пытающемся осознать страшную семейную тайну; женщине, борющейся с одиночеством в Нью-Йорке, и любовниках, встретившихся случайно в Гаване и вынашивающих план убийства. Такая детективная фабула, объединенная общей интертекстемой, по сути, становится современной трактовкой шекспировской трагедии в тексте Мариаса.

Белое сердце представляет собой метафорический символ (МтфС). В интерпретации В.К. Тарасовой, в отличие от чистой метафоры, где ассоциации ограничены двумя планами – семантикой темы и образного средства, смысловая перспектива МтфС бесконечна [10, с. 134 – 142]. Входя в систему предметных значений произведения, он сохраняет свою смысловую ценность. Одновременно, в зависимости от количества контекстов, в которые можно включить символ, будут реализовываться множество его переносных значений. Так, традиционно, в поэтике белый цвет олицетворяет такие человеческие качества, как невинность и чистота, но в другом текстовом окружении символика этого цвета приобретает дополнительную смысловую нагрузку. По Мариасу, человек, сердце которого «бледнеет», становится робким и трусливым. Автор намеренно допускает некую двойственность в толковании символа, представляя возможность читателю самому его расшифровать: <...> *a no ser que ‘blanco’ quiera decir aquí ‘pálido y temeroso’, o ‘acobardado’* [9, с. 101]. – <...> *если только слово «бледный» не означает здесь «бледный и робкий» или «трусливый».*

Особое внимание в произведении уделяется исследованию механизма воздействия силой слова, что подчеркивается последовательным употреблением глаголов *hablar – escuchar – saber* – «говорить – слышать – знать», выражающих когнитивную деятельность личности. Важным моментом в понимании языковой картины писателя является употребление глагола *saber* «знать» вместо *entender* «понимать», что только на первый взгляд кажется нелогичным. Глагол *saber* «знать», один из наиболее частотных в словаре Мариаса, уже заключает в себе идею адекватного восприятия информации человеком и ее превращения в устойчивое знание. *Escuchar es lo más peligroso, pensé, es saber, es estar enterado y estar al tanto* [9, с. 345 – 346]. – *Слышать – это опаснее всего, – подумал я. – Это значит знать обо всем и быть в курсе всего.*

Используя сравнительные обороты с соматизмами *lengua* «язык», *oído* «ухо» – *párpados* «веки», автор на примере своих героев показывает, к каким необратимым последствиям порой могут привести слова. И если леди Макбет, обвиняя своего мужа в трусости, убеждает его разделить ее невинность и хладнокровие после ужасного преступления, соучастницей которого она стала, то героиня Мариаса, Тереза, узнав об убийстве, совершенном ее супругом Рансом ради любви к ней, не может этого пережить и кончает жизнь самоубийством. *Los oídos <...> no pueden guardarse de lo que se presiente que va a escucharse, siempre es demasiado tarde. Ahora ya sabemos, y puede que eso manche nuestros corazones tan blancos, o quizá pálidos y temerosos, o acobardados* [9, с. 346]. – *Уши <...> не могут спрятаться от того, что им предстоит услышать, – всегда бывает слишком поздно. Сейчас мы уже знаем, и, возможно, это пятнает наши такие белые или, может быть, просто бледные, робкие или трусливые сердца.*

В романе также затрагивается проблема человеческих взаимоотношений, сущность которых раскрывается через семантику глаголов *inducir* «подстрекать», *obligar* «принуждать», *instigar* «побуждать, подстрекать», *amar* «любить». Здесь писатель снова обращается к цитате из монолога леди Макбет *Los dormidos, y los muertos, no son sino como pinturas* – *Спящие и мертвецы всего лишь картины*, расширение функции и области действия которой позволяет проецировать друг на друга различные культурно-исторические срезы – XVI и XX века. Интертекстема *Los dormidos, y los muertos, no son sino como pinturas* является «сюжетной метафорой» и находит свое проявление в композиционно-сюжетной структуре текста с помощью ключевых цепочек слов произведения – *obligar* «принуждать» – *matar* «убивать», *escuchar* «слышать» – *saber* «знать». Отметим, что термин «сюжетная метафора», по определению Н.Ф. Пелевиной, в литературе выступает как синоним понятия символа [11, с. 161 – 162]. В представлении Мариаса, человеческие отношения, даже любовь, строятся на принуждении и подстрекательстве, поэтому, как и все люди, герои его произведения оказываются неспособными самостоятельно принимать решения и нуждаются в ком-то, кто бы сделал это за них. <...> *Las personas todas son sólo eso, como pinturas, dormidos presentes y futuros muertos. Para eso nos votan y nos pagan, <...> para que les recordemos que aún no ha llegado su hora que llegar, y sin embargo nos hagamos cargos de sus voluntades entretanto* [9, с. 95 – 96]. – <...> *Все люди действительно как картины: в настоящем они спят, а в будущем станут мертвецами. Именно для этого они нас избирают и платят нам <...>, чтобы напоминали им, что их время еще не пришло, и, кроме того, принимали за них решения.* Так, например, Билл давит на Берту, принуждая ее раздеться перед камерой, Мириам подстрекает Гильермо к убийству своей больной

¹ Здесь и далее перевод наш. – Т. С.

жены, Тереза произносит роковые слова, которые сначала приводят к смерти одной молодой девушки, а затем и к ее собственной.

В ходе проведенного исследования было установлено, что символика романа «Белое сердце» Х. Мариаса характеризуется следующими свойствами: 1) опорой на интертекст; 2) способностью структурировать и предопределять сюжет произведения, в котором данный символ разворачивается; 3) контекстуальной мотивированностью; в отдельном тексте символы проявляют такие значения, какие нельзя будет обнаружить в другом текстовом окружении; 4) открытостью к различным интерпретациям.

Лингвистический анализ проблемы «символ – троп» имеет, таким образом, не только большую практическую, но и теоретическую ценность. Полученные результаты открывают новые возможности для изучения символических средств, реализующихся в художественной практике писателя, и принципов их адекватного прочтения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жирмунский, В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1979. – 494 с.
2. Очерки истории языка русской поэзии XX века: тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке / В.П. Григорьев и др.; Рос. акад. наук, Ин-т рус. яз. – М.: Наука, 1994. – 270 с.
3. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
4. Аверинцев, С.С. Символ / С.С. Аверинцев // Философский энциклопедический словарь. – М.: Совет. энциклопед., 1983. С. 607 – 608.
5. Арутюнова, Н.Д. Метафора и дискурс / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры: сборник / Н.Д. Арутюнова [и др.]; общ. ред. Н.Д. Арутюновой, М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. С. 5 – 32.
6. Мечковская, Н.Б. Семиотика: язык, природа, культура / Н.Б. Мечковская. – М.: Изд. центр «Академия», 2001. – 208 с.
7. Тодоров, Ц. Теории символа / Ц. Тодоров. – М.: Дом интеллект. книги: Рус. феноменологич. о-во, 1999. – 408 с.
8. Browne, R.M. The Typology of Literary Signs / R.M. Browne // College English. – 1971. – Vol. 33. № 1. P. 1 – 17.
9. Marías, J. Corazón tan blanco / J. Marías. – Santillana Ediciones Generales, S.L., Madrid, 2004. – 377 p.
10. Тарасова, В.К. Прагматика метафоры / В.К. Тарасова // Язык и стиль английского художественного текста: Сб. научн. тр. / Ленингр. пед. ин-т, И.В. Арнольд. – Л., 1977. С. 134 – 142.
11. Пелевина, Н.Ф. Стилистический анализ художественного текста: Учеб. пособие для студ. пед. ин-тов / Н.Ф. Пелевина. – Л.: Просвещение, Ленингр. отд-ние, 1980. – 271 с.

И.А. Егоров (Витебск, ВГУ им. П.М. Машерова)

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОММУНИКАЦИИ В ИНТЕРНЕТЕ

Для лингвиста Интернет – особая коммуникативная среда, где по-особому реализуется язык, что дает возможность для изучения коммуникативного аспекта языка, его функционирования в специфической лингвокультурологической среде Интернета, то есть в реальной речевой деятельности, что приводит к формированию новой письменной культуры, а также новой разновидности разговорно-письменного русского языка, которые характеризуются более свободным отношением ко всякого рода нормам литературного языка (от орфографических до грамматических и пунктуационных).

Основные особенности коммуникативного поведения являются глобальность, информационность, дружелюбность, реализация значимых общечеловеческих концептов (доброжелательность, уважение, толерантность и др.).

Интенсивное развитие мировой компьютерной сети Интернет вызывает интерес исследователей в различных областях знания: психологии, философии, социологии, культурологии, политологии, лингвистики и др. Но и для любого современного человека виртуальное Интернет-пространство представляет информационный и социоантропологический аспекты его жизненной среды, является фактором, влияющим на ее состояние и формирование [1, с. 99].

В данном докладе делается попытка отметить основные особенности Интернета как особой виртуальной коммуникативной среды, сферы как вербальной, так и невербальной коммуникации, не ограниченной ни временными, ни географическими, ни возрастными рамками. Интернет, с позиций лингвиста, – это особая коммуникативная среда, особое место реализации языка, никогда ранее не существовавшее,

дающее возможность изучения коммуникативного аспекта языка, его функционирования в лингвокультурологической среде, а не в отрыве от реальной речевой деятельности.

Нами были выявлены основные факторы, позволяющие гипертексту сохранять свою целостность в Интернете, что делает его значимым культурным и языковым феноменом. К ним относятся: глобальность, информационность, дружелюбность, реализация значимых общечеловеческих концептов (добра, уважения, толерантности и др.).

Кроме того, Сеть «выполняет когнитивную (инструмент приобретения знаний), тезаурусную (резервуар для накопления и хранения знаний), культуuroобразующую (средство формирования новой глобальной информационной культуры и ее отдельных субкультур) и эстетическую (в «низком» смысле – средство развлечения и в высоком смысле – среда реализации художественно-творческого потенциала) функции» [7].

Одними из наиболее значимых характерных черт, отличающих Интернет-коммуникацию от реального (понятие «реальный» в данном случае противопоставляется понятию «виртуальный») общения, являются анонимность и деперсонализация автора. Они создают возможность конструирования новой идеальной идентичности (с использованием нового имени – «ника», визуального образа – «аватара», новой биографии) и возможность нивелирования таких факторов (которые мы непременно учитываем при выборе речевого поведения в процессе реального общения) как статусные роли собеседников, гендерный, возрастной.

В виртуальном пространстве коммуникация зачастую делается частью игры по своим определенным правилам. Эта игра объединяет «своих» (к примеру, посредством использования компьютерного жаргона), создавая иллюзию свободы, но в то же время исключая возможность ведения игры вне сети, которая сама по себе, являясь безграничной, ограничивает.

Так, к примеру, компьютерный жаргон, непосредственное назначение которого – отделить «своих» от «чужих», становится типичным для всего Интернет-пространства и противопоставляет виртуальное и реальное общение. Однако и в этом противопоставлении границы размыты. Так наблюдается активное проникновение лексики, ранее использовавшейся представителями русскоязычных сетевых субкультур, в молодежный сленг и язык СМИ (примерами могут служить такие выражения как «гламурно, гламурненько» (от англ. glamour – очаровательно) и «респект» (от англ. respect – уважение) – выражение уважения. А эрративы, реже табуированная и обценная лексика, теряя свою первоначальную эмоциональную окрашенность и имплицитность, кроме протестных сетевых контркультур (к примеру, русскоязычная сетевая субкультура «падонков») уже встречаются в рядовых чатах и блогах, рекламе в метро и даже на обложках тетрадей для школьников. Примерами таких эрративов могут служить выражения, подвергшиеся типичному искажению по принципу «как слышется, так и пишется», то есть орфографическое написание искажается под влиянием фонетики («афтар жжот», «фтем», и принципу «несколько слов пишется в одно» («Пацталом» – читатель упал под стол от смеха, «какдила»).

Отмеченное выше можно отнести к такой области Интернет-коммуникации, как интерактивная стилистика: акцентуированный ник или нарочитая самопрезентация; сленговая фразеология; использование дополнительных знаковых систем (система смайликов для выражения чувств) и т.д. Желая компенсировать невозможность передать интонацию голоса, дополнить сообщение мимикой и жестами, собеседник использует графические способы передать языковой смысл (заглавные буквы, повторение графем, выделение цветом, шрифт, смайлики), а ситуационные знаки приобретают в большей степени случайный семантический характер. Естественно эти знаки не способны передать все нюансы и оттенки человеческих эмоций, но они достаточно универсальны и функциональны. Такая интерактивная стилистика является универсальной для всего виртуального пространства, упрощая коммуникацию представителей различных культур, возрастов, социальных групп. Возникшая примерно 20 лет назад графическая система смайликов получила широкое распространение вне Сети: в мире рекламы, SMS-сообщениях. Язык смайликов довольно разнообразен и способен полностью заменять вербальное сообщение, передавая при этом кроме мимики и эмоций и некоторую дополнительную информацию: так например горизонтальный смайлик 8-) может означать, что автор послания в очках или счастлив, :-P или :-p – автор показывает язык, :-* – сообщит о поцелуе, :-{} – о страстном поцелуе, :-{ – автор носит усы; вертикальные смайлики (называемые азиатскими или «каомодзи») также многофункциональны – (0_<) – нервный тик, (X_x) или (+_+) или (x_x) – мертвый, (-_-;) – болезнь, (%_%) – после ночи за компьютером, (-_-)Zzz... – сон.

В то же время процессы креолизации и акрокреолизации лексических единиц не были столь популярны в русскоязычной сфере глобальной Сети. Процесс креолизации, мы понимаем как явление, при котором те или иные лексические единицы «получают новую форму путем замены своей части или даже полной формы, которая фонетически совпадает с определенной цифрой или буквой», например b4 – (англ. before) «до», any1 – (англ. Anyone) «кто-либо».

Акрореализация, в свою очередь, является гибридом креолизации и акронимии, в этом случае образование новой формы той или иной лексической единицы происходит путем буквенно-цифровых комбинаций и более распространена, чем креолизация, в том числе и в среде русскоязычных пользователей: W8 – (англ. Wait) «подожди», U – (англ. You) – «ты или вы», TFHAOT – (англ. thanks for help ahead of time) «заранее благодарю». В Сети встречаются как кальки с английского (Афаик – (англ. AFAIK (As Far As I Know)) – «насколько мне известно», Бб или бб – (англ. bye-bye) «до свидания!»), так и примеры акрореализации лексических единиц русского языка (БМП – «Без Малейшего Понятия, означает «не знаю», ГППКС – «Готов Подписать Под Каждым Словом», ЕМНИМС – «Если Мне Не Изменяет Мой Склероз»).

Неподготовленностью высказываний, а также стремлением к экономии коммуникативных усилий можно объяснить ярко выраженное пренебрежение правилами орфографии и грамматики. Но часто такая спонтанная и быстрая обратная связь между коммуникантами становится причиной словотворчества (Очепятка – слово «опечатка», написанное с опечаткой, что и символизирует смысл опечатки, Првт – сокращённое «Привет», так же «спс» – «спасибо», Куищце – «Reboot» на русской раскладке, З.Ы. – «P.S.» на русской раскладке).

Другими характерными чертами Интернет-коммуникации, выделенными Е.Е. Прониной [4], В.Г. Трофимовой [5] и Ю.И. Шелистовым [6], являются гиперструктура, характеризующаяся нелинейной, многомерной организацией и способностью к саморазвитию; специфический темпоритм, связанный с законами внутренней речи; интертекстуальность – размывание границ текста, его незаконченность, неоднородность, открытость.

Интернет-коммуникация всегда диалогична. Текст в Интернете (даже подготовленный) не канонизирован, а изменчив, насыщен гиперссылками и позиционируется как незаконченный отрывок всеобщего разговора. Чаты и форумы, прагматически представляя собой устную коммуникацию, фактически реализуются в форме письменной речи, что также можно отнести к особенностям коммуникации в Интернете.

Таким образом, перечисленные особенности общения в виртуальном пространстве приводят не только к формированию новой письменной культуры и новой разновидности разговорно-письменного русского языка виртуальной коммуникации, но и влияют как на русский язык обычного повседневного общения, так и на культуру в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бергельсон, М.Б. Языковые аспекты виртуальной коммуникации. Интернет – публикация (<http://www.rik.ru/vculture/seminar/index.html>), 1999.
2. Гармаш, О.Л. Системність словотвору англійської мови та інноваційні процеси. – Дис.на здоб. канд. філ. наук. – 10.02.04 – германські мови. – Запоріжжя, 2005 – 188 с.
3. Ляховская, А.А. Интернет как специфическая коммуникативная среда. / Взаимодействие и взаимопроникновение языков и культур: состояние и перспективы: Мат-лы Междунар. конф., Минск, 20–21 марта 2008 г. / Отв. ред. Т.В. Балуш и др. – Минск: БГПУ, 2008. – 295 с.
4. Пронина, Е.Е. «Живой текст»: четыре стилиевых признака net-мышления // Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика. – 2001. – № 6. – С. 74 – 80.
5. Трофимова, Г.Н. Интернет-эпоха в русской филологии. Ст.2 // Высшее образование сегодня. – 2004. – № 3. – С. 38 – 42.
6. Шелистов, Ю.И. Проблемы человека и становление глобальной информационной среды // Вестник Московского университета. Сер. 12. Политические науки. – 2001. – № 6. – С. 55 – 76.
7. Crystal, D. The Language Revolution. – Cambridge: Poliy Press, 2004.

КРУГЛЫЕ СТОЛЫ

Выступление Я.Л. Лапина (Витебск, ВГУ им. П.М. Машерова) и дискуссия на тему
«Концептуальные ориентиры сопоставительного литературоведения»
на первом международном научном семинаре «Филологическая наука: история и современность, школы и методы, проблемы и перспективы» (10.04.2008 г., Полоцк)

А.А. – Александр Александрович Гугнин

Я.Л. – Ян Людвикович Лапин

Л.Д. – Людмила Дмитриевна Синькова

Г.В. – Галина Вениаминовна Синоло

Е.А. – Евгений Александрович Зачевский

Т.Е. – Татьяна Евгеньевна Автухович

А.А.: Так, давайте организовываться. Иначе я скажу, что не буду читать доклад, чтобы другие выступили. Послушаем Витебскую школу. Ян Людвикович... Ян, на самом деле, но по ошибке в программе написали Иван, – Ян Людвикович. Если его так называют, он улыбается; если Иван, – то...

Я.Л.: Но я не улыбаюсь уже...

А.А.: Значит, слушаем...

Я.Л.: Спасибо, что Яном стал у вас, но вот, что в названии моего доклада сопоставительное литературоведение превратилось в сравнительное, – это, конечно, террористический акт. (Смех).

А.А.: А какая разница?

Я.Л.: Ну есть, и существенная... Что, собственно, толковать о сравнительном литературоведении, если о нём более или менее все знают. Потому что, слава богу, весь XX век прошёл под знаком или сравнительно-исторического литературоведения, или потом компаративистики в собственном смысле слова. Так вот получилось, что мы в Витебске с 90-го года проводим конференции под названием «Белорусско-русско-польское сопоставительное языкознание и литературоведение», и в 90-м году у нас вышел первый сборник «Сопоставительное литературоведение: подходы, критерии, опыт». В этом сборнике я опубликовал материал «Сопоставительное изучение литературы: некоторые аспекты теории». С тех пор уже, как видите, прошло почти 20 лет, так что можно подводить определенные итоги. И то, о чём сегодня говорилось – это, конечно, крик души нашей литературоведческой. Мне очень нравится, как сформулированы те вопросы, которые мы должны обсуждать за «круглым столом». Всё-таки я бы призвал коллег рассуждать именно по этим вопросам, а не выяснять, кто читает, кто не читает. Это, так сказать, уже веяние времени. Нам против ветра этого никак не выступить. Так вот, даже в связи с восхитительным докладом Галины Вениаминовны по Гёльдерлину¹ всё-таки возникает один вопрос. Она показала себя очень проницательным, тонким аналитиком. Но какая польза тем, кто почитает её доклад с точки зрения привлечения публики к ее любованию Гёльдерлином? Она представила самого Гёльдерлина, он – великолепный автор. Но, наверное, великолепного автора должен воспринимать и великолепно готовый к этому читатель, каким является в данном случае гражданин Синоло. (Смех). Так вот, я серьёзно говорю: к круглому столу вопросы поставлены по делу... Мы часто играем в автора, мы часто играем на стороне автора, мы часто пытаемся уйти в структуралистский анализ текста, в конце концов, играем за гипотетического читателя. А где мы играем самого себя, на личностном поле? Вот этот вопрос и мучит меня. Даже, наверное, всех нас мучит. Мы с вами прекрасно понимаем, что без эмоциональной реакции, без духовного потенциала не будет человека. В век информатизации, в век глобализации, в особенном дефиците личность, ее индивидуальные рациональное и чувственное начала. Это – век, в общем-то, работающий против собственно гуманного в человеке, против всякого рода гуманизации. Хорошо, что мы всё-таки ушли от прежней эпохи социологизации, от установки на выработку единого для всех мнения. Вот сейчас академический Институт литературы имени Я. Купалы выпустил любопытную книгу по теоретическим и практическим вопросам белорусской литературы. И прекрасно, что там Михаил Тычина в большой вступительной статье подробно осветил многие тенденции современной науки о литературе. Только вряд ли можно согласиться с его констатацией, что после Ю.М. Лотмана больше нет литературоведения. Конечно, Лотман – фигура крупная. Но опять же, нельзя считать, что он мог воплотить в себе всю нашу науку. Почему бы, например, не напомнить о далеко не исчерпанных возможностях современной реализации выдвинутой М.М. Бахтиным концепции диалога, многоголосья в литературе. В Витебске, а потом в Москве в течение десяти лет выходил журнал «Диалог. Карнавал. Хронотоп». Наряду с членами редколлегии журнала С. Аверинцевым, С. Бочаровым, Вяч. Ивановым, В. Кожиновым, Д. Лихачевым, А. Михайловым

¹ См. статью Г.В. Синоло в данном сборнике – прим. ред.

его авторами, носителями новаторских идей были другие видные исследователи из многих стран мира. Среди них и недавно ушедший из жизни Г. Гачев, моя беседа с которым публиковалась в одном из первых номеров. Мне повезло быть у него дома, где Г. Гачев показывал буквально огромные завалы своих рукописей, лишь частично опубликованных. Он называл их жизнемыслями, неподдельной задушевностью которых стремился высечь хоть маленькую искру у своего слушателя, у своего возможного читателя вот того духовного отклика на культуру, на литературу, на человека, который ему был так дорог. Да, мы хотим, чтобы читали, чтобы понимали, сопереживали... И хорошо, что, скажем, у Тычины в этой же вступительной статье говорится прямо: «Між тым, у славутай спрэчцы, што першасна, – быццё ці свядомасць, – накоплены назіранні на карысць духоўнай культуры, ад узроўню якой і ад глыбіні пранікнення ў масавую свядомасць залежыць эканамічны дабрабыт соцыума». Вот как ставится вопрос... Нельзя не согласиться, что при всей неожиданности подобного предположения, – оно имеет под собой основание, потому что человек не может быть во всех смыслах счастливым, если он духовно беден. Можно было бы на эту тему очень много говорить, но я ничего оригинального здесь не скажу. Все мы над этим плачем, что бедность такая, но у нас всё-таки должен стоять другой вопрос: а что мы можем для этого сделать? Я думаю, что мы и будем продолжать разговаривать откровенно в этом ракурсе, и в частности, как мы мыслим с точки зрения сопоставительного литературоведения... Почему не сравнительного, а сопоставительного? Потому что вот Людмилой Дмитриевной был прочитан очень хороший доклад² и очень тревожно там прозвучала эта обида, что сравнивают иногда несравнимое, что очень многое говорит о том, что не надо было бы этого делать. С точки зрения сопоставления я думаю, можно будет делать всё (скажите, кто знает заранее, как подойти к изучению ранее не встречавшегося?). Главное – надо представлять, для чего ты именно это делаешь и насколько уважительно к уникальности каждой творческой личности... Конечно, если Я. Купалу приравняют к А. Блоку, или А. Блока к Я. Купале – это не серьёзно. Но если же вы, сопоставив эти две фигуры с разными подтекстами, с разными абсолютно и биографическими, и художественными задатками, найдёте новые грани того, чем интересен Я. Купала как великий национальный поэт – мне кажется, ничего плохого в этом не будет...

Л.Д.: Такі пафас і ёсць...

Я.Л.: Вот именно... Почему я хочу, чтобы мы не путали эти две категории... Вы вот говорите: «Параўнальнае, супастаўляльнае...». Они иногда выступают как синонимы, эти два понятия, а в общем-то их надо было бы разделить. Именно так, как в той же лингвистике, коль мы уж её сегодня добрым словом поминаем. Там всё-таки есть сравнительное и сопоставительное... И сравнивать близкое, а сопоставлять и далёкое можно...

Л.Д.: Давайце з вамі канвенцыю заключаю, які тэрмін вылучаць...

Я.Л.: В том-то и дело, что не все так просто. Тут вот дальше и будет разговор примерно на эту тему, что, наверное, никто сейчас не сможет предложить какую-то единую конвенцию, по которой мы все будем работать. Более того, я абсолютно убеждён, что хорошо, что все мы такие разные... Вот здесь звучали мотивы, что, мол, на Западе литературоведение ушло далеко вперёд. Не сказал бы я этого, между прочим. Я был в Америке в 2006 году и купил словарь литературных терминов и теории. И вот там они попытались собрать более-менее всё то, что накопилось в области литературы, литературоведения в терминологическом и теоретическом аспектах... Ничего там нет особо неизвестного для нас. Другое дело, что, конечно же, над нами довлела когда-то вот эта социологическая теория, надо было идеологизировать, было много ограничений... Но ведь что самое плохое – когда эти ограничения сняли, то парадигма всё-таки осталась, и многие теперь не менее однократно начали утверждать семиотику, постмодернизм, структурализм. Помню, когда я был в Гаване, там, как раз, выступал Юрий Михайлович Лотман, и было это очень любопытно, потому что в Гаване насчёт свободы мысли в 86–87-е годы было туговато. И, конечно же, идея семиотики, которую он утверждал, там получила такой вдохновенно-революционный отклик. Но ведь, по сути дела, приравнивать исследования литературы, или даже саму литературу, к семиотической системе и глобализировать это приравнивание в чем-то похоже на надругательство над литературой. Гёльдерлин, мне кажется, никак не будет звучать в семиотическом рассмотрении. Вот ведь какая вещь...

Г.В.: Почему?..

Я.Л.: Да потому, что вы сегодня доложили, он никак не поддается семиотическому анализу... В том-то и дело... Я полагаю, что есть авторы, которые просто обязывают рассматривать свои произведения во внутренне заложенном в них ключе... Существует, конечно, и ракурс, который избирает исследовать для каких-то своих целей... И только каждый ученый своими подходами не имеет права идти против автора... Меня смущают некоторые современные тенденции совсем игнорировать подспудное авторское послание... Делают лингвокультурологию, какую-то общую филологию и так далее. Прежде чем объединяться, нужно сначала разделиться. Вот мне кажется, что сегодня тем интересен семинар, который

² См. статью Л.Д. Синьковой в данном сборнике – *прим. ред.*

предложил Александр Александрович, что мы всё-таки должны попытаться определиться, а что мы такое как литературоведы... Мне кажется, нас тогда будут слушать, когда мы будем точно знать, что мы выступаем на своём поле. А с точки зрения литературоведческого решения, мне важно, чтобы художественное произведение, о котором мы говорим, стало доступно и тем, кому пытаемся об этом художественном произведении поведать. При этом мы чётко понимаем, что люди, подходящие к художественному произведению, – люди с разным уровнем. Вот мы рассуждаем об этой знаменитой троице: «автор – произведение – читатель». Между нами говоря, если мы о чём-то и можем сказать более или менее профессионально и серьёзно, это о том, что мы видим в произведении, потому что как бы мы ни пытались понять, что хотел сказать автор, мы всё равно вряд ли серьёзно в это вникнем. Точно также как читатель – это какой-то неопределенный человек, как вот сегодня мы слышали. Это непонятно, какого он пола получается... Наша аудитория студенческая, Александр Александрович не даст соврать, почему он в конечном итоге пошёл в университет работать, хотя он в хороших конторах работал, потому что скучно, например, в редакции работать, скучно даже в каком-то академическом институте. Ты не видишь живых людей, не видишь их реакции, читающих и не читающих, потому что тогда ты становишься чистым теоретиком, создающим теорию для себя. Вообще, с моей точки зрения, литературоведение должно быть с человеческим лицом, оно должно видеть, к кому оно обращается и чего оно ждёт от этого обращения. Я думаю, что в этом плане есть несколько волн литературоведческих идей. Ведь так много было настоящих открытий, начиная с античности, потом, скажем, удивительный всплеск у романтиков произошёл и теоретической мысли, и творчества, потом вот академические школы литературоведения – ты понимаешь, что о литературе уже сказано почти всё. Но всё это вразброс, всё это растекается. Одно время делались попытки собрать это в кучу, найти какой-то консенсус между наслаивающимися новыми и новыми подходами вплоть, скажем, от самого незатейливого биографического метода до структурализма. Но сегодня понятно, что никогда этого консенсуса не найти. А потому что это неподъёмно, потому что это – попытка говорить и за автора, и за окружающий его мир, и за произведение, и за читателя. А в общем-то желательно, мне кажется, говорить прежде всего за себя. Коль ты занимаешься этим делом, и ты считаешь себя профессионалом, ты должен сказать: «Я полагаю, что вот в этом произведении имеется то-то и то-то».

Я, как лингвист, говорю это. Этот, как культуролог, говорит это. Философ говорит это. А я, как литературовед, опять же, смотря на каких позициях стою. И я говорю, что я стою на этих позициях. Например, меня интересует художественный смысл, я не могу заниматься текстологическими проблемами, я не могу заниматься теми предпосылками, которые автора натолкнули на это произведение, или же послужили, так сказать, основой для него. Это слишком широко и многое придется брать из вторых рук, у меня времени не хватит всё это глубоко постичь и изложить. Я должен выбрать какую-то позицию. Так вот в сопоставительном литературоведении, кажется, в том-то и прелесть, что ты можешь выбирать и соотносить то, что тебе кажется подходящим, но при этом ты не будешь заявлять, что это есть то, что хотел сказать автор. Ты скажешь: «Вот, я с вами делюсь такими своими мыслями, я, так сказать, мастер, коль достиг каких-то профессиональных и возрастных ступеней, а вы смотрите, давайте вместе думать, может, у вас другая мысль будет, давайте будем вместе работать». При этом, конечно же, очень важно использовать тот инструментарий, который наработало литературоведение. Ведь почему так много бывает всяких ляпов, почему так много споров о том же «Горе от ума». Я одно время сотрудничал с театром имени Колоса, вроде неплохой театр и хороший режиссёр был тогда, но у режиссёра главная задача – Шекспира представить так, как он его видит. Ну, вроде бы всё хорошо, за исключением одного. Я говорю – «Пожалуйста, давайте сначала поговорим немножко о Шекспире. Вот если "Венецианский купец" – это комедия, давай попробуем рассуждать об этом произведении как о комедии, не делая из нее психологической драмы». И к студентам обращаюсь: «Помним, был Аристофан... В чём прелесть его комедий? Какие вещи работают в комедии, какие не работают?» То есть получается, что мы не от теории идём к анализу, а от общения с произведением к теоретическим постулатам, которые нам позволяют использовать понятийные вещи, потому что, когда говорят о том, что читатель там, или исследователь должен быть соавтором, я понимаю: только лишь в одном смысле он может быть соавтором, – это как авторское прочтение созданного художником творения.

Г.В.: Исполнитель удобнее!

Я.Л.: Исполнитель – самое подходящее слово будет, потому что автора надо уважать. Лезть в его шкуру и пытаться изобразить из себя автора – это несерьёзно. Так вот именно, я – литературовед – исполняю. Галина Вениаминовна использовала это слово, и я это слово тоже очень уважаю. Как с музыкальным произведением: в зависимости от исполнителя мы совсем по-разному того же Шуберта воспринимаем. Мы пришли послушать Шуберта, но вместе с тем и его исполнение хорошим музыкантом. Вот такая вещь. И нас радует, как слушателей и как читателей, то, что мы сталкиваемся и с одаренным исполнителем, и с великим автором. Я думаю, что в этом смысле очень перспективен уже используемый в нашей науке системный подход. Он даёт вот ту свободу, о которой и я мечтаю как занимающийся сопоставительным литературоведением, и вместе с тем мы всегда чётко понимаем, что наши выводы будут

конкретизированы и приложимы лишь к определённой системе. Совместно работают ранее казавшиеся взаимоисключающими явления: множественность прочтений, иерархичность, увязанность со средой, то есть то самое исполнительское кредо. Отстаивая собственные подходы именно сопоставительного литературоведения, я вовсе не отрицаю серьёзность заслуг литературоведения сравнительного, достижений работавших в его русле видных ученых. Мне повезло несколько раз дискутировать с Д. Дюришиным, получить в подарок почти все его книги. Он попытался свести воедино весь концептуальный арсенал, важный для сравнительного литературоведения, для компаративистики, не ограничиваясь двумя стержневыми понятиями – «генетическое родство» и «типологическое схождение». Он ещё какие-то дополнительные моменты стал искать... Рисовал, рисовал схемы эти... У меня разрисованные даже его рукой есть... Ну и что? В результате получается типично рациональная, голая конструкция, которая никак не приложима к живому организму конкретного произведения. Использовать определённые понятия, которые нарабатывает предшествующее литературоведение, – надо. Но я думаю, самое важное для нас, литературоведов, да и не только для нас, показать ученику, что ты не просто владеешь инструментарием, что ты – мастер своего дела. И я уверяю, что у Галины Вениаминовны нежелание читать, увидев, как она интересно комментирует конкретного автора, прочтут его как-нибудь...

Г.В.: Это меня убивает, Ян Людвигович. Заинтересовать, ткнуть носом – нельзя так всё время...

Я.Л.: Ну простите! У вас есть другой способ? Разве лучше опустить руки и сказать: какая вообще-то молодёжь не та пошла... Да нормальная молодёжь! Естественно, она забита информацией. Сами знаете, создающие абсолютно чёткие приоритеты: ты должен рационально мыслить, ты должен преуспевать финансово, ты должен быть информационно насыщен. Что же касается твоих внутренних, душевных, духовных и идеальных качеств, это почти никого не интересует. И если мы со своей колокольни скажем тысячу раз, что идеальные качества – это самые высокие и необходимые качества, это, знаете, как тысячу раз сказать сахар: всё равно слаще не станет. Значит, нам надо не просто уметь извлекать из того произведения, которым мы занимаемся, это идеальное начало, его идеальный потенциал, но и увлекать им.

Г.В.: Ян Людвигович, тогда получается, что литературоведение – это всё-таки нечто сродни искусству, ну пусть и исполнительскому. Интерпретация искусства, которое само искусство... Не обвинят ли нас строгие лингвисты опять, что ничего научного у нас нет, как неоднократно уже было.

Е.А.: Вам не кажется, что российское литературоведение страдает комплексом неполноценности: лезет в разные другие науки, чтобы как-то себя восстановить...

Я.Л.: В том-то и дело. Ведь смотрите: здесь все почему-то боятся Александра Александровича, когда используют слово синергетика. (Смех). А я не знаю, чего бояться. И скажу вот ещё... Ведь считаешь Пригожина того же и открываешь для себя, что не так уж точны и непререкаемы так называемые точные науки. Конечно же страшно брать его книги, потому что там сплошная физика и математика... Но когда доходишь до параграфов, где он восхищается тем, как интересно заниматься искусствоведением и какая прелесть искусство, поскольку там больше мудрости и точности, чем у него, начинаешь ощущать определенную состоятельность характерной для нас неопределенности. Ведь синергетика – это и есть, когда общность не равна сумме частей (и не так уж просто дойти до первопричин этого неравенства). Такое может прийти в голову какому-то фантасту даже...

Г.В.: Вы знаете, на этом, ведь, и строится поэзия. Это правда. Общность не равна сумме частей. Я своим семинаристам, когда мы начинаем первое занятие, объясняю, чем стихотворная речь отличается от прозаической и вообще литература от не литературы. Привожу самый простой стих, строку из русской поэзии: «Выхожу один я на дорогу». Я говорю: кто из нас не совершает это действие каждый раз на дню. И всегда, когда я эту строчку привожу, они смеются. Ну, ни одного эпитета, ни метафоры, ничего. Такая банальность... Попробуйте переставить хоть одно слово, – и вся поэзия пропала. Вот эта та магия, которая в сцеплении слов, звуков... Кажется, всё просто. А смысл общий не равен смыслу частей. И тайна есть. Это – «лучшие слова в лучшем порядке». Опять формулировка Бродского.

Я.Л.: И в единственно возможном, в данном случае, порядке. И всё.

Л.Д.: Галіна Веніямінаўна, скажыце шчыра, вы свой даклад, так, для сябе, атрыбуеце як узор рытарычнага літаратуразнаўства, герменеўтычнага, фэнаміналагічнага? (Смех.) Якая метода ляжыць у аснове вашага дакладу? Так, дзеля жарту...

Г.В.: Не знаю...

Л.Д.: Ведаеце, гэта – вельмі цікавая рэч, што зараз вызначэнне метада бярэцца як панацэя, як спосаб вырашыць праблемы. Я лічу, што супастаўляльнае ці параўнальнае – гэта не так важна, таму што ёсць дэфініцыя, ёсць паняцце, якое выкарыстоўваецца як тэрмін. Тут вы маеце рацыю, трэба дамовіцца... І гэта будзе ўжо другі даклад. А вось якім чынам вырашаецца ўсё ж сама праблема параўнання альбо супастаўлення? Ёсць такі спосаб модны, будзеца некая мадэль і яна эфектыўна ў многіх выпадках. Вось будзе ў мяне абараняцца аспірантка па «новай драме», цудоўная работа, мне вельмі падабаецца, – «Рэцэпцыя "новай драмы" ў беларускай літаратуры», еўрапейскай літаратуры. Спачатку будзеца мадэль, што такое «новая драма», чытаюцца аўтэнтычныя тэксты на розных мовах, маніфесты розныя...

Я.Л.: Это направление «новой драмы» вы имеете в виду? В Англии там, скажем...

Л.Д.: Да. Стриндберг, Ибсен, Чэхаў...

Я.Л.: Вы слишком широко берёте...

Л.Д.: Ёсць на свеце. Што такое «новая драма»? Будуюцца мадэль. Або... Што такое...

А.А.: Магический реализм...

Л.Д.: «Магический реализм...» Да. Тут ёсць такія аспіранцкія штудыі. Выбудовываюцца, так скажаць, прыкметы, ствараецца мадэль, вылучаюцца канстытутыўныя прызнакі, структурныя... Каб мы маглі па гэтай мадэлі або яе асобных прызнаках ідэнтыфікаваць у кожным нацыянальным інварыянце...

Г.В.: С другой стороны, извините. Вы ведь вывели термины из конкретных текстов...

Л.Д.: Тэрміны – да. Але што азначаюць гэтыя тэрміны? У Чэхава тэрмін азначае адно, у Стриндберга – другое, у Ибсена – трэцяе. У кагосьці яшчэ што. У Метэрлінка там іншае. Купалава «Раскіданае гняздо», аказваецца, таксама можна прачытаць як «новую драму».

Г.В.: Нет. Я имею в виду тех, кто впервые заговорили о «новой драме». Они отталкивались от реальности текста всё равно.

Л.Д.: Адназначна.

Г.В.: Они эти гипотетические построения всё равно не делали...

Л.Д.: Але новая драма храналагічна не аднамомантная...

Г.В.: Но Ибсен всё-таки раньше всего...

Л.Д.: Я кажу: ёсць такі спосаб не браць аўтэнтычна тое, што Ибсен прапанаваў, а паглядзець, што з гэтага сталася і як у кожнай культурнай традыцыі арыгінальна гэта інтэрпрэтавалася; ёсць мадыфікацыі стылёвыя, таму што калі б мы на Ибсена толькі спадзяваліся, калі б толькі паўтаралі тое, што Ибсен вынайшаў, ясна, што і «новая драма» не была б такім сусветным феноменам. Значыць, мадэль. І яна верыфікуецца. У прынцыпе правільна спрацоўвае і цудоўна, калі ёсць тое, аб чым вы кажыце – дасканаласць даследчыка, калі ён адчувае. Добра, калі не атрымліваецца таго, пра што яшчэ пісаў Шклоўскі ў адносінах да Весаляўскага: атрымалася так, што ў схеме параўнальнай паэтыкі знікае і раман Заля, і наваля Бакачча. Можа атрымацца так агульна, што агульныя рэчы мы возьмем, а менавіта тое, што робіць індывідуальным, што робіць інварыянтам гэтую мадэль, мы ўпусцім. Гэта, канешне, залежыць ад канкрэтнага інтэрпрэтатара. Але ці ёсць перспектывы ў параўнальнага літаратуразнаўства? У сапастаўляльнага ёсць. Я думаю, што мадэль – гэта таксама добра. І трэба выпрацаваць гэтую ідэю, каб паглядзець, наколькі яна прадуктыўная, і ўсё, што яна можа даць літаратуразнаўству, хай яна дасць. Але ў прынцыпе гісторыка-культурнае, гісторыка-кантэкстуальнае, тое, што звязана з канкрэтнай гісторыяй літаратуры, хай гэта гучыць не так мадэрнова, як семіётыка, ці што-небудзь яшчэ, але тое, што ідзе кожны раз ад канкрэтнай традыцыі, яно універсальнае значэнне мае, так што я дзякую вам...

Я.Л.: Я согласен, только здесь есть один вопрос насчёт модели... Самое хитрое в построении всяких моделей это то, что именно мы берём в качестве слагаемых этой модели. Вот вы говорите «новая драма» и включаете туда, скажем, Метерлинка, Ибсена, Стриндберга. Они не попадают никак в одну компанию, вот в чём штука.

Л.Д.: Не, мы говорим менавіта пра тое, што яны феномены, а ёсць...

Я.Л.: А зачем тогда мне работать на понятие «новая драма», если есть такие феномены, как эти авторы, более того они очень разные феномены, более того один работает в одном ключе, другой – в другом, третий – в третьем...

Л.Д.: Каб супаставіць і ўпэўніцца, што яны ў розных ключах, але адной гуманітарнай задачы...

Я.Л.: Тогда зачем мы модель делали? Что она нам даст?

Л.Д.: Дзеля таго, каб іх ў адно гуманітарнае поле змясціць, пэўнае, не без берагоў.

Я.Л.: Поля такого не бывает...

Л.Д.: Чаму? «Новая драма» – гэта ўжо...

Я.Л.: Это всё, что было, скажем, вот после года 1860-го, условно говоря...

Г.В.: Мы как-то ушли в узкую область. «Новая драма» – это всё-таки пьеса-дискуссия с минимумом внешнего действия, максимумом внутреннего...

Я.Л.: Это пошло уже после Шоу...

Г.В.: Не после Шоу, это – Ибсен, «Кукольный дом», а Шоу пишет первую работу «Квинтэссенцию»... Я Метерлинка тоже не относил бы сюда... Это всё-таки символизм...

Е.А.: Литературный процесс не может так: сегодня объявились новые разновидности, вчера умерли старые; параллельно идёт масса других... Один выживает, другой ассимилируется, что-то другое появляется. Иначе не бывает. А так, появилась «новая драма», остальные заглохли...

Л.Д.: Але аспірантку спакусіла выдзяліць гэтае поле і зарыентавацца там.

Е.А.: Тот же Метерлинк может иметь кроме символизма ещё какие-то элементы, которые не самые корневые в нём. Как не бывает чистого в природе...

Л.Д.: Вось для таго і вылучаецца гэтая мадэль, яна сама па сабе... Разумеце? Кожная індывідуальнасць большая, чым мадэль у сто разоў... Гэта – толькі спекуляцыя, разумовая абстракцыя, якая дапамагае гаварыць пра складаныя рэчы, а не нешта самакаштоўнае, роўнае феномену...

Т.Е.: Можно задать один вопрос на двоих? (Смех). Уважаемому Яну Людковичу и Людмиле Дмитриевне. Теория сравнительного изучения литератур сегодня выдвинула какие-нибудь проекты, или же всё завершилось Дюришиным?

Л.Д.: Я скажу, скептычна ацэньваць Весялоўскага, тое самае, што пра Шаляпіна крычаць: «Кароткі век! Кароткі век!», таму што Шаляпіна хтосьці з медыкаў знакітых так успрымаў. Ёсць іронія, ёсць адчуванне, што гэта не універсальна. Але, тым не менш, Весялоўскі ёсць Весялоўскі. Ёсць у нас разуменне, што Дзюрышын усё ж не даў нам універсальных адказаў. Але усё-такі ён распісаў, штосьці зрабіў... Дзюрышын ёсць Дзюрышын. Пакуль вось мой адказ.

Т.Е.: И, тем не менее, вы ответили на мой вопрос утвердительно: начал Веселовский, закончил Дюришин, так?

Л.Д.: Не, амбівалентна я адказала на пытанне...

Т.Е.: А что конкретно после Дюришина?

Л.Д.: Канкрэтна? Я хачу сказаць, што ў нашым беларускім літаратуразнаўстве ёсць акадэмік Каваленка, які ўжываў такі эўфемізм «паскоранае развіццё літаратуры», маючы на ўвазе як раз дыскрэтнае, запаволеннае...

Т.Е.: Он что, раньше Гачева это использовал...

Л.Д.: Не, не ранней за Гачэва. Гэта было як раз паслягачэўскае, гэта было ў 1975-м годзе. Для беларускай літаратуры пасля 1975 года. Вось да гэтага часу мы не можам крануцца тэарэтычна-глабальных пытанняў у гэтых накірунках, не можам крануцца з месца, на жаль... Хаця відавочна, у нас ёсць матэрыял, ёсць нейкія напрацоўкі, ёсць усе падставы, каб мы стварылі тэарэтычную мадэль функцыянавання беларускай літаратуры, каб мы маглі яе супаставіць з іншым нацыянальным кантэкстам. Але для гэтага трэба правесці вось гэтую работу, якую ў свой час не завяршыў Каваленка, бо ён і не мог завяршыць у 75-м годзе. XIX ст. ён апісаў у механізмах развіцця літаратуры ў кантэксце іншых супастаўляльных, параўнаўчых... Гэта было важным і надзвычай неабходным для нас, для беларускага літаратуразнаўства. Ён на гэтым і спыніўся, пакуль не знайшлося чалавека, які б гэтую сапраўды тытанічную працу працягнуў і апісаў XX ст. Але тое, што гэта перспектыўна, гэта актуальна, гэта найнеабходна, паглядзець, які алгарытм дзейнічае... На грунце менавіта таго, што рабіў Дзюрышын, савецкае літаратуразнаўства працавала, той жа Каваленка, савецкі чалавек, мусіў на той жа падставе гаварыць. Яны прыскорвалі, яны спрабавалі падагнаць гэтае нераўнамернае развіццё, такое сударгавае развіццё. Яны не гаварылі, што не мае сэнсу параўноўваць, паколькі, сапраўды, кожная мастацкая сістэма паўніцальнаму фарміруецца ў літаратурах. Мы мусім супастаўляць, мы мусім весці дыялог. Тым больш, пры глабалізацыі, калі ўжо нават гаворка ідзе пра мультыкультурны дыялог. Гэта суперактуальна зараз. Я не магу вам назваць за Каваленка кагосьці персанальна, на каго б я ўзваліла адказнасць за тое, што ён стоіць сучаснага параўнальнага літаратуразнаўства, але тое, што гэта актуальная, перспектыўная задача – відавочна. Тым больш, што мы ўжо ўключылі як школьны прадмет беларускую літаратуру ў кантэксце сусветнай. А на самой справе, як яго выкладаць, – праблема.

Т.Е.: Я вполне могу допустить, что не права, но, тем не менее, в моём представлении эта концепция «ускоренного развития литературы» является частной реализацией типологического принципа изучения литературы. Я не права?

Л.Д.: Калі ласка, давайце назавём гэта тыпалагічным прынцыпам, але ў беларускім варыянце.

Т.Е.: Я понимаю, национальный вариант, но идея всё равно типологического изучения литератур, а я задала вопрос другой, есть ли ещё какие-то новые, свежие, конструктивные идеи, которые позволяют вывести сравнительное изучение литературы на иной уровень...

А.А.: Можно я здесь немного встряну, потому что я с Дюришиным был знаком. Он почему-то заинтересовался моими книжками и статьями по серболужицкой литературе, где я очень тщательно разрабатывал национальный контекст. И, значит, мы в Москве не раз встречались и разговаривали. Он специально меня в свои международные труды привлекал. А я всё время, прочитав его несколько книг, находил недостатки... Что это за схема? Из этого вытекло, правда, и раньше я его знал, некое золотое правило литературоведения, я так называю его условно для себя и студентам объясняю, что при сравнении, при любом обобщении вообще мы можем претендовать только на то, что обобщаем... Изучили три предмета, объекта – обобщаем. Для этих трёх объектов мы выдвигаем обобщение. Изучили пять... А бывает так, самонадеянно десять явлений изучил, и думает, что может на всю мировую литературу обобщать. Нет. Это правило я называю очень простым, но золотым, потому что если этого нет, тогда всегда будут пробелы и провалы. Нельзя думать о себе, что, изучив пятнадцать явлений, я могу обобщать на всю национальную литературу, на период, на что угодно. И нельзя, взяв два примера из каждой национальной литературы, сказать, что это всё подходит... У нас проводился недавно конкурс школьников Беларуси

и России, который финансировался союзным государством. И меня заставили приказом министерства неделю в жюри сидеть, а потом редактировать эти статьи. Я половину предложил убрать, чтобы не компрометировать несчастных учителей, которые за школьников эти работы писали. (Смех). Школьники, в подавляющем своём большинстве таких работ не напишут. В лучшем случае, краеведческие работы. Потрясла в них эта способность обобщать: берётся стихотворение Богдановича «Зимняя дорога», берётся «Зимняя дорога» Пушкина и берётся Есенина какая-то дорога и делаются выводы на весь восточнославянский менталитет. Потрясающе.

Т.Е.: А может, это устами младенца глаголет истина...

А.А.: Но подождите... Если взять кого-то другого. «Смело, братья, ветром полный, парус свой направилю я...» – там говорится, о неуверенности, нежелании действовать, бесконечной тоске. Вот эта вещь. А о Дюришине я говорил, исходя именно из серболужицкой литературы. «А вот это ты куда поместишь? А вот это?» Я не буду сейчас перечислять, потому что достаточно много об этом написал. А он обрадовался: «А вы сейчас схему – раз! – и составьте. И ещё! Сейчас мы усовершенствуем!» Не получается так. Вы на примере каждой национальной литературы, особенно в белорусской найдёте... Я к серболужицкой лет десять приглядывался прежде чем начал что-то там обобщать, собирать. Книги все собрал. А к белорусской я тоже думал, что лет пять присмотрюсь и начну. Ничего подобного! Тут не легче, чем в серболужицкой. А здесь такой контекст... Я вот прибываю в город Гомель, я вижу один контекст... Староверы, которые там с какого века живут... Если статистика говорит, что город Полоцк до войны после революции был на 80% населения представлен евреями, то контекст возникает не сравнимый ни с каким другим контекстом. Это свой совершенно контекст, для которого нужен свой метод... И никакая таблица здесь не поможет... Здесь все контексты сложнее...

Я.Л.: Я только два слова скажу, раз уж мы остановились на этой проблеме... Отвечаю в данном случае вам, Татьяна Евгеньевна... Почему я стал возражать, чтобы вы называли сравнительным литературоведением то, что я хочу назвать сопоставительным. Я совершенно с вами согласен, что у Дюришина типология. И вот Александр Александрович, собственно говоря, остановился на типологических схождениях. Но опять же в абсолютизации типологических схождениях что-то смущает Александра Александровича... А скорее всего то, что они ведут к обрезанию всего, что не похоже или что кажется лишним. В конечном итоге идёт упрощение, поиски схождения по малому количеству факторов, при исключении большого массива непохожего. Если ещё в генетическом родстве можно найти какое-то конкретное зерно истины, то здесь получается, что жесткую модель каждый для себя сооружает. Для сопоставительного литературоведения в центр становятся политипные соотношения. Есть такое понятие «политипия». Она отличается от типологии тем, что ориентирована не на упрощение, а на максимальный охват, выявление ранее не встречавшегося. Здесь не требуется наличия во всех объектах какого-то одного, присущего всем фактора. При этом необходимо, чтобы было охвачено максимально значительное количество рассматриваемых объектов. Ну вот три пункта я всего лишь зачитаю: 1) каждый входящий в сближение объект, должен быть представлен значительным количеством признаков x (вот сегодня про x мы говорили). Просто должно быть много тех самых наших теоретических опор, которые уже наработаны в нашей науке; 2) любой из признаков x обнаруживает себя в целом ряде объектов сближения (всего того, что мы пытаемся обобщать); 3) нет такого признака x , наличие которого было бы обязательным для всех объектов сближения, то есть мы заведомо предполагаем возможность обнаружить, что вот перед нами имеется какое-то новое образование. Вот мы говорим о национальной «свядомасці» или национальной особенностями. Да, на основании того-то и того-то. Но нельзя спешить проектировать это на всю страну огулом, поскольку таких особенностей, открытых и еще не ведомых, множество. Например, я начал заниматься Латинской Америкой в то время, когда писатели и мыслители латиноамериканских стран вышли как раз на данную проблематику. И они так усиленно искали национальное своеобразие, потому что там оно особенно загадочно предстает. Скажем, Колумбия, Венесуэла, Эквадор – рядом, условия практически те же, говорят на испанском языке, но они ведь разные. Главное – не спешить с выводами о категоричности, показателях этих различий... Более того, случилось то, что должно было случиться: чем больше они искали, тем больше уже в старой Европе над этим же вопросом задумались. Мы говорим о французском характере... Пardon, Франция такая разная... А Германия... Ясное дело, романтикам казалось, что они там с Богом пообщались, вознеслись над филистерами, и узрели истину... Романтики той же йенской школы где-то ближе друг другу, а сколько других романтиков ещё... Поэтому будет большой натяжкой, если мы станем работать лишь на типологические схождения. А вот политипные сближения, политипные соотношения нам просто дают инструмент работы с материалом без заведомого знания окончательных ответов. Давайте будем дальше накапливать материал, давайте будем дальше думать... Вот такие-то факторы мы обнаружили, о них и можем говорить.

Фрагмент выступления Л.Г. Дорофеевой (Калининград, РГУ им. И. Канта) на тему
**«Аксио-анализ как путь герменевтического исследования
 (на материале древнерусской литературы)»**

на первом международном научном семинаре «Филологическая наука: история и современность, школы и методы, проблемы и перспективы» (11.04.2008 г., Полоцк)

Категория смысла – это основная категория герменевтики. Интерпретация какого-либо явления культуры, произведения может считаться завершённой, если обнаружен, понят смысл этого явления, произведения. Однако категория смысла не является очевидной и тем более простой. Мы всегда находим только то, что ищем и осознанно, а чаще всего неосознанно, пользуемся той или иной теорией смысла. В истории герменевтики, которая есть учение о принципах интерпретации текстов, как раз вопрос о принципах до сего дня остаётся открытым. Литературоведы балансируют между субъективным произволом в понимании текста и стремятся освободиться от личности истолкователя и от привнесения проблематики современности. Поэтому сегодня по-прежнему идёт поиск теории смысла, обуславливающий принципы интерпретации.

Лингвист профессор Камчатнов в книге «История и герменевтика переводов славянской Библии», обстоятельно просматривает имеющиеся концепции смысла от школы Филона, от Иоанна Златоуста, Александрийской и Антиохийской школ, вплоть до XX века и говорит о перспективности, кстати, очень хорошо критикует теорию концепта, не принимая её, но это должен он рассказывать, чтобы это действительно соответствовало его мысли. Он говорит о перспективности теории онтологического понимания смысла, онтологически-энергичная теория, которая, во-первых, представлена в России именами П. Флоренского, С. Булгакова, книгой А.Ф. Loseva «Философия имени», и, во-вторых, именем немецкого философа Гадамера, фактически, создателя философской герменевтики. Какая мысль Гадамера близка мне? Он возражал против субъективистского толкования. Понимание состоит не в том, чтобы встать на точку зрения автора, и не в том, чтобы выразить своё мнение. Главное в понимании по Гадамеру – это само дело, суть дела, которая является не только моим делом, или делом автора, но нашим собственным делом. Автор и интерпретатор общаются не на почве своих переживаний и мнений, а на почве общего дела, которым они оба захвачены. Сохранить автора, сохранить интерпретатора, сохранить текст, сохранить ту объективную реальность, которая является предметом художественного переживания автора и, соответственно порождая художественное целое. Иначе говоря, должен быть главным поиск того объективного смысла, который являет собой художественный текст в процессе диалога исследователя с автором. Как добиться понимания смысла, не ограничиваясь ни точкой зрения автора, ни ... вот о чем говорили, текст всегда всё равно больше автора. Здесь уместно привести мысль, тоже мне близкую, профессора Есаулова Ивана Андреевича, который выделяет два подхода к пониманию художественного произведения. Делает он это с опорой на мысль Бахтина, выделяя историко-литературный и мифопоэтический подходы, говорит об их недостаточности для понимания произведения. Предметом исследования была русская литература, и именно для русской литературы он делает акцент, что необходим третий подход, исходя из постулата существования различных типов культур, типов ментальности. Фактически, он говорит о духовном, религиозном контексте произведения как третьем измерении. Учёный уверен, «само выделение третьего измерения и его адекватное научное описание возможны лишь при определённом аксиологическом подходе исследователя к предмету своего изучения». Потому что неэтично даже... с точки зрения идеологии марксизма-ленинизма, как это было в советское время, рассматривалось абсолютно всё, и соответственно некорректные выводы. И до сего дня это всё у нас в наличии. Что дает аксиологический подход к анализу текста, и почему мы утверждаем, что это очень продуктивный метод раскрытия смысла художественного произведения? Рассмотрим на примере произведения древнерусской литературы, по отношению к которой до сего дня, нужно сказать, особо остро стоит проблема интерпретации смысла, чаще всего привязанного изучающими русское средневековье не к естественному для древнерусского писателя христианскому контексту, а к внеположенному самому тексту атеистическому, порой идеологическому классовому мировоззрению. Отсюда очень много выводов. По-прежнему повторяется, постоянно твердится: идея сильной личности, идея сильного государства, главная цель – патриотизм, просто на слуху, всё это уже навязло в зубах. Вот, поэтому наша задача интерпретировать произведение древнерусской литературы в свойственном ему христианском контексте с точки зрения ценностного содержания, и тут все методы хороши. Обратимся теперь к «Слову о полку Игореве». Предварительно заметим, что в древнерусской литературе вообще-то нет безоценочного поля или третьего, безразличного к добру и злу места, и позиция книжника чётко прояснена и всегда соответствует христианским заповедям, если говорить о литературе вплоть (исключая повесть о Дракуле) до середины XVII века. Вслед, за профессором Ужанковым Александром Николаевичем, известным сейчас медиевистом (он много сейчас сделал, вышла его монография по древнерусской литературе), и Д.С. Лихачевым мы считаем, что главной целью древнерусского книжника, а значит, и главной идеей

книжности было спасение души. Аксиологическое пространство произведения к которому мы обращаемся, это «Слово о полку Игореве» по нашему глубокому убеждению, организовано именно этой идеей спасения души, а не выламывается и не выпадает из контекста своего времени, как и остальные древнерусские тексты этого периода. Изображаемое конкретно-историческое событие – поход князя Игоря помещается в это аксиологическое поле, организуемое идеей спасения, благодаря чему событие приобретает духовное, сакральное измерение. Центральный персонаж – князь Игорь, его ценностный выбор определил сюжетное развитие и стал главным предметом авторской художественной рефлексии. Как известно, гениальный автор «Слова...» решает в качестве главной проблему единства русской земли, и эта тема даже в зубах навязала, и никуда не денешься, – вот как ни спросишь, хоть ночью, любой ответит: это призыв к единению. Ну, хорошо, только ли призыв к единению? Этим ли может ограничиться произведение, концентрирующее национальную идею, за что все время вокруг него борьба? На наш взгляд, конечно, не только призывает к нему. Это не призыв кота Леопольда «Давайте жить дружно», оно стремится раскрыть и показать истинную причину разобщенности князей, приводящую к бедам.

И дальше мы обращаемся к тому методу, который тут уже часто проговаривается, мы обращаемся к главному слову-понятию. Мы находим это слово-понятие, я не беру слово «концепт», я его не проверяла для себя, и у меня вызывает часто внутреннее сомнение, сейчас я убеждаюсь в своих сомнениях, значит, главным словом-понятием и словом-идеей в данном случае является «воля». Так как именно волевое самоопределение героя обусловило суть конфликта, тип сюжета, мотивировку поступков героев. Анализ этого слова-идеи также позволяет обнаружить иерархию ценностной системы авторов, что нам и нужно. Для этого чрезвычайно важен уровень исторического контекста. Поэтому прежде всего, нужно уточнить семантику слова «воля», свойственную древнерусской литературе раннего периода, к которому относится «Слово о полку Игореве». Я обратилась к книге Камчатнова «История и герменевтика славянской Библии», который реконструирует в своей монографии не дошедший до нас кирилло-мефодиевский перевод Священного Писания, а это уже всё-таки два века, люди живут в этой системе ценностей, организованной переведенным текстом, и христианством как способом жизни, православием. И Камчатнов разрабатывает православную онтологически-энергичную теорию языка на основе русской философской традиции. По отношению к слову «воля» Камчатнов устанавливает, что славянская «воля», как и греческое слово, относится к выражению одной и той же эйдетической сферы: намерений, волевой устремленности, желаний, связывает это именно с кирилловским переводом. Что мне было важно обнаружить? Что слова «желание», «вожделение», «восхотеть» являются, цитирую: «вариантами кирилловской редакции, и относятся к душевным, не духовным переживаниям, значит природным, не данным свыше, и означают состояние желания чего-либо, склонность к чему-либо, похоть», такая вот семантическая наполненность. Тут выводы Камчатнова совершенно соответствуют представлению о воле православной антропологии, по которой воля есть именно свойство души, а не духа. Так же в определении Лосского, в его дедогматическом богословии, основанном на святоотеческом учении. Воля есть действенная сила разумной природы. Она сама по себе не есть зло, но проводник зла. Зло вошло в мир через волю. Соответственно, мы видим, воля – та сила, которую человек направляет в соответствии с ценностным выбором, а дальше мы посмотрим в сюжете. Известно, одна воля Божия, это везде, все средневековые христианское, учение о трех волях. В этом смысле грехопадение есть самоопределение свободной воли, момент нравственный и личный. Далее мы обращаемся к анализу. Автор «Слова» в изображении героя обращается, на наш взгляд, к известной канонической средневековой схеме преображения грешного человека. Подчиняясь своей греховной, а значит злой, воле, герой оказывается в ситуации искушения и затем, испытания, проходя которое он отказывается от воли своей и принимает волю Божию, явленную ему в самих обстоятельствах.

Вот схема пути Игоря. Первый этап: затмение, воины покрыты тьмой, Игорь смотрит на воинов и говорит: «лучше убитым быть, чем полонёным быть». Он прекрасно понимает, что его ждет. Смерть двенадцати князей рода Игоревы, Святославичей, связана с затмением. Но три раза повторяется «хочу», «хочу испить шелоном из Дона», и потом говорится: «и спал князю ум похоти и жалость ему знамение заступи». У Лихачёва перевод: «но ум князя уступил желанию». Если просто перевести, то «спал» – состояние падения, «похоть» – страстное желание, оно всегда несет негативную оценку, и соответственно желание это «затмение заступи» – раскрывается механизм утраты человеком своей внутренней свободы и, как результат, искажение внешнего пути. То есть автор даёт свой ответ о причинах поражения и плена Игоря. Это время, когда начинается плен Игоря. Герой попадает в плен своему желанию, похоти, то есть душевной страсти, его воля перестаёт быть свободной, но при этом не теряет силы, так как весь дальнейший путь до поражения и пленения есть выражение силы воли Игоря. Только в совершенно четкой оценке автора это – злая воля, неверная, искажающая путь, ведущая во тьму.

Наконец, эта сила становится для Игоря уже неодолимой, и во внешнем событийном ряду такое направление воли логично заканчивается тем, что он из золотого седла пересаживается в «кашеево», которое переводится как «рабское, невольничье». Так, по убеждению древнерусского автора сила своей,

«по своему замыслению», воли ведёт к неволе и плену. Таков путь Игоря в прямом его, собственно фабульном развитии, причём, авторская негативная оценка именно своей воли как своеволия, проявляется много раз, подчеркнута выявлена не только в отношении к Игорю. Автор говорит о губительности своей воли в князьях, которые стали говорить: «се моё, а то моё же», потому «сами на себе крамолу коваху», в то время как погане «сами емлеху дань...», что свидетельствует о полном разгуле своеволия, ведущего к хаосу, раздробленности и торжеству зла на Руси. Как же можно выйти из такой ситуации? Не оставил ли нас автор в неведении? Нет, конечно. Автор «Слова...» показывает этот выход через притчу о блудном сыне, присутствующую в тексте имплицитно. Герой возвращается из плена не в своё княжество, хотя летописи свидетельствуют, что он поехал в Новгород Северский, а потом в Киев. Автор прекрасно, по всей видимости, знал об этом, он современник. Но он акцентирует внимание. Он приезжает в Киев к старшему брату, и это есть выражение идеи его покаяния, значит, перемены мыслей, что есть такое, покаяние, метанойя, перемена мыслей, отказа от своеволия и гордыни, а так же перемены в отношении к русской земле, которая своё единство может сохранять только в братской любви князей друг к другу. Таким образом, архетипическую основу сюжета «Слова...» составляет притча о блудном сыне, следовательно, основные пространственные координаты, архетип отчего дома, чужой дальней страны, утраченного сыновства по своеволию, и затем обретенного по возвращению. Понятие «возвращение» в данном случае в «Слове...» благодаря духовному контексту евангельской притчи заключает в себе не столько пространственное, сколько духовное содержание, духовно-нравственное, возвращение к истинным ценностям через отречение от своеволия и гордыни. Вот почему и отечество, русская земля уже не за холмом, и солнце не застилает тьмой никого, сияет на русской земле, символично утверждая главную победу в духовном выборе русского князя. Характерно, что тональность финальных сцен в «Слове» соответствует тональности финала притчи: радость обретения отцом сына, идея полного прощения, и сыном дома, идея полного покаяния, звучит во всеобщей радости обретения русской землей вернувшегося князя Игоря. Поэтому идея единства и призыв к нему решается в историческом плане. Идея спасения – в трансисторическом. Соответственно в основе сюжетного развития – поход Игоря в его конкретно-историческом, нравственно-психологическом смысле. Метасюжет составляет возвращение блудного сына, притчу о блудном сыне, чему соответствует и соотношение этапов пути. Если в физическом пространстве «Слова» большую часть занимает описание похода, то в духовном – возвращение Игоря. И звучит не призыв, не вопрос, и не просто тема, а звучит ответ о причинах трагедии.

Пушкин объяснил природу трагедии смутного времени. Эта причина – грех. Но откуда это взялось? Вся древнерусская литература говорит о грехе, это главный, если говорить об отражении земной истории в древнерусских текстах, концепт, определяющий отношение человека с Богом и миром.

И теперь очень важный вопрос о языческих образах. Это один из самых главных аргументов, чтобы куда-нибудь пристегнуть автора. Часто что происходит? Констатация их присутствия – повод отнести автора к язычникам. В нашем университет есть историк, из года в год мы с ним спорим, он все время говорит студентам на истфаке, что это подделка. Причём у него очень интересные аргументы. Мне студентка рассказывала, а потом я с ним сама разговаривала. Он говорит: «Людмила Григорьевна, извините, пожалуйста, в XII веке не мог быть автор не христианином. – А там языческие образы. – Извините, поэтому это подделка».

Так вот что нам даст аксиоанализ. Нужно рассмотреть функцию языческих образов в сюжетном развитии в ценностном плане. Языческие боги появляются по мере удаления Игоря от «отня стола». Их влияния на пути Игоря, по сути, нет. Он сам делает выбор. По верному замечанию Николаевой, «необходимо сказать четко, что в развитии действия языческие боги не принимают участия, их функциональная нагрузка минимальна», она лингвист, она тоже исследовала этот текст, и вот к такому выводу пришла.

Следует отметить явную, заложенную в эти образы семантику зла. «Ветры Стрибожьи внуцы» появляются только после того, как русская земля скрылась за холмом, а она в свете остается. Словосочетание «достояние Дажьдожьего внука» связывается с именем Олега Гориславича, того кто усобицу сеял на русской земле. А те, кого в начале по ходу именуют воинами, дружиной, великими русичами, русскими полками, после поражения, называют войсками даждьбожьих внуков. И дева-обида, которую Есаулов назвал антибогородицей, вступает уже на землю, которая из-за усобиц стала опять «землей трояновой». По этой причине неведомые карна и жля поскакали по русской земле, символизируя плач и горе. Проявления своей воли у этих существ нет. Скорее это символическое выражение духовного состояния русской земли, оказавшейся в неволе не столько у половцев, сколько у своеволия князей, сказавших «се моё, а то моё же». Этим подтверждается характерный для христианства взгляд на скорби и беды как результат прежде всего собственных прегрешений, неверного выбора, жизни по своей, а значит по чужой, враждебной человеку воле, отпадения от воли благой. В конце Игорь возвращается к церкви, Богородице Пирогощей. Почему Игорю поют славу? Он был в плену, русская земля страдает. Потому что это возвращение к тем ценностям, которые являются основанием для единства русской земли, и русская земля уже

формируется как ценностно наполненное понятие. Оно не только географическое, оно обладает идеей, и внутренне глубоко осмысленно автором. Смысл, русская идея уже сформулирована, и это осознается и проверяется на историческом пути, в данном случае древнерусским автором.

Что можно сказать еще о языческих образах? Как действует природа? Затмение и все явления природы действуют согласно. Если это языческое мироощущение, миропонимание, то не должно быть такого согласия. Если по дороге на половцев Игорь встречает предупреждающие, останавливающие, знамения, то путь возвращения очень короткий. Все способствует тому, чтобы Игорь вернулся. Такие моменты свидетельствуют о теоцентрической картине мира, которая воплощена в произведении. Это глубоко христианский текст. У Ужанкова Александра Николаевича, есть интересные наблюдения, совершенно потрясающие. Исходя из мысли о том, что надо помнить об историческом контексте и учитывать сознание древнерусского человека этого периода, он посмотрел в церковный календарь. Первое мая затмение. 1 мая – день пророка Иеремии. Открывает «Плач пророка Иеремии», сопоставляет идейно и содержательно. Он обнаруживает там идею покаяния и возвращения, то есть, не несения плена. Делает глубокий текстологический анализ, обнаруживает сходство в сюжетном движении, в образной системе и так далее.

Таким образом, аксиоанализ духовного пространства текста позволяет установить, что языческие образы в христианском контексте преображаются, наполняются ценностной семантикой, свойственной христианскому взгляду на мир человека. Если они не могут преобразиться, возникает проблема канона. Это очень интересная проблема, она еще только открывается нам в своей глубине. Мне здесь близка точка зрения П. Флоренского, что канон есть сгущенный опыт человечества, то, что открылось; значит, та истина, которая открыта. Это принципиально важный для момента понимания канона, который по нынешним временам превращен в некий формальный набор. Но канон всё-таки связан со священным писанием и священным преданием. А священное предание есть священное предание. Оно связано с особым типом сознания и с особой традицией, ведь традиция как предание и переводится.

Выступление А.В. Коротких (Полоцк, ПГУ) на тему
«Возможности обогащения литературоведения методами смежных наук»
 на первом международном научном семинаре «Филологическая наука: история и современность, школы и методы, проблемы и перспективы» (11.04.2008 г., Полоцк)

С заявленной темой мы связываем несколько вопросов.

1. Какие науки по отношению к литературоведению можно назвать смежными?
2. Что может перенять литературоведение у других наук?
3. Что подразумевается под словом «обогащение», когда мы говорим о взаимодействии литературоведения с другими науками?

Оговоримся сразу: на эти вопросы у нас нет готовых ответов, наши предварительные выводы – приглашение к обсуждению.

Какие науки по отношению к литературоведению можно назвать смежными? На этот вопрос есть, как минимум, два ответа.

1. Любые науки, а также философия являются смежными не только по отношению к литературоведению, но и по отношению друг к другу. Во-первых, все науки созданы человеком, другими словами, субъектом познания во всех науках выступает человек. Во-вторых, все науки, в том числе точные и естественные, выражают познannую ими картину мира словами. Даже если наука использует свой язык формул или специальных символов, она вынуждена для объяснения того, что записано этими символами, порождать тексты. Таким образом, литературоведение может взаимодействовать с любой наукой, используя ее тексты, если сочтет это целесообразным. Например, для понимания художественного мира Николая Заболоцкого или Михаила Пришвина может потребоваться изучить философские труды русских космистов, работы астрономов, физиков и биологов.

2. Смежными по отношению к литературоведению являются гуманитарные науки: лингвистика, искусствознание, история общества, культурология, семиотика, социология, психология, богословие. Все эти науки изучают в качестве объекта человека и тексты, им созданные. Следовательно, один и тот же текст может быть рассмотрен со специфических позиций всех этих наук, литературоведческая интерпретация станет только одной из многих в ряду полученных другими науками.

Что может перенять литературоведение у других наук?

1. Методы, то есть пути исследования. В истории литературоведения такие заимствования случались многократно. Вспомним, например, психоаналитический и социологический подходы, структурализм.

2. Данные, теории, концепции. Здесь наиболее тесной является связь литературоведения с лингвистикой и, пожалуй, историей общества и историей культуры, если иметь в виду проблемы изучения литературного процесса, истории литературы.

Что подразумевается под словом «обогащение», когда мы говорим о взаимодействии литературоведения с другими науками?

Нуждается ли литературоведение в обогащении? Может ли литературоведение познать свой объект без привлечения данных и методов других наук? Под объектом литературоведения мы понимаем литературное художественное произведение, представляющее собой идейно-эмоциональное содержание, выраженной в эстетически значимой форме. Литературное произведение является результатом взаимодействия созданного автором текста и читательского восприятия. Так вот, может ли литературоведение самостоятельно познать этот объект? Ответ очевиден. Литературовед может остаться с текстом наедине и, не прибегая ни к каким дополнительным источникам, оперируя своим литературоведческим инструментарием, объяснить, в чем заключается художественный смысл данного текста, каковы эстетические особенности его формы.

Однако литературоведение на этом не останавливается. Говоря терминами историко-контекстуального подхода, разрабатываемого А.А. Гугниным, с уровня изучения «текста как такового», «просто текста» литературовед поднимается на другие уровни, расширяя контекст исследования. Это расширение необходимо потому, что получить достоверное знание о литературе возможно только сопоставляя конкретный объект познания с другими подобными или контрастными по отношению к нему объектами. Постепенно объектом исследования науки о литературе становится литературный процесс, включающий в себя не только непосредственно тексты, но и различные формы литературной жизни. Так, например, невозможно понять своеобразие поэзии русских символистов без постижения теории жизнестроительства.

Поиск истины заставляет литературоведа думать о личности художника, о природе литературного творчества, о специфике искусства в ряду других видов культуры, об общественной значимости словесности и о многом другом, что *по необходимости* приводит его к методам и данным других наук. Но всегда ли эти науки обогащают литературоведение?

Мы полагаем, что надо различать два рода исследований.

1. Исследования, в которых литература выступает средством или материалом для познания чего-либо другого (состояния культуры на определенном этапе, особенностей речи, мышления человека и т.п.). Здесь вопрос об обогащении литературоведения снимается, потому что подобные исследования выходят за рамки науки о литературе. Правда, ученый, работающий с художественным текстом и ничего не понимающий в литературоведении, должен быть готов к провалу. Нельзя безоговорочно доверять выводам о закономерностях жизненной реальности, полученным в результате наблюдений над реальностью художественной. Художники изображают мир пристрастно, - за это мы их и ценим.

2. Исследования, в которых литература является объектом познания. В подобных исследованиях данные и методы других наук должны привлекаться оправданно, не подменять объект познания, не убивать эстетическую природу литературного произведения.

Рассмотрим на примерах тонкости применения выдвинутого принципа.

1. Поповская (Лисоченко) Л.В. Лингвистический анализ художественного текста в вузе: Учеб. пособие для студ. филол. фак-тов. – 2-е изд., доп. и перераб. – Ростов н/Д: Феникс, 2006. В данной книге для исследования литературных произведений применяется когнитивно-концептуальный анализ. Литературоведческая терминология при анализе рассказов Шукшина, Шолохова, Чехова не используется. Эстетическая природа произведений игнорируется. Произведение искусства сводится к статусу «языкового материала». Так, при разборе рассказа Шукшина «Охота жить» анализ композиционные системы персонажей подменяется разбором мотивов их поведения так, как если бы это были реальные люди, а сам рассказ был бы милицейским протоколом. «Смысл концепта *воля* как раз и представляет собой один из фрагментов содержательно-концептуальной информации текста. При равной «охоте жить» в рассказе нет победившего: парень убил старика, но затем, скорее всего, сам погибнет, заблудившись в тайге. Это становится ясным по окончании чтения рассказа. Однако читатель, потрясенный фактом убийства и тем, что парень-то жив, а старика он убил, думает: победил тот, у кого «охота жить» оказалась сильнее. Сильнее она оказалась у парня. Поэтому он рвался из тюрьмы на волю, поэтому, вырвавшись, не смог отдать то, к чему стремился, - волю (свободу), поэтому убил, а сам выжил. Значит, концепт *воля* оказывается главным в смысловой структуре текста, понятие «воля» несет концептообразующие смыслы» (182 – 183). Анализ концептов в этом пособии выполнен отлично, а вот анализ литературных произведений вызывает вопросы.

2. Руднев В.П. Винни Пух и философия обыденного языка. – 3-е изд., доп. испр. и перераб. – М.: Аграф, 2000. Автор исследования называет свой подход аналитическим, имея в виду синтез аналитических парадигм философского анализа языка и текста, которые были разработаны в XX веке. Повести Милна о Винни Пухе получают интерпретацию с точки зрения мифологизма, психоанализа, характерологии, теории речевых актов, концепции семантики возможных миров. Вопрос о том, замысливал ли сам автор подобное содержание в своем произведении, и вопрос о том, какое из этих толкований правильное, –

снимаются. Все интерпретации построены на наблюдениях над текстом, обоснованы, логически непротиворечивы. Читать работу Руднева интересно. Захватывает дух от ультрасовременности такого литературоведения. Но вот вопрос, каким будет результат, если подвергнуть подобному аналитическому рассмотрению, скажем, «Один день Ивана Денисовича»?

В конце сообщения принято подводить итоги, делать выводы. Но мы не можем этого сделать, потому что у нас этих окончательных выводов нет. Ясно, что литературоведение обязательно будет взаимодействовать с другими науками. И ясно также, что вопрос о том, насколько эти другие науки обогатят литературоведение, остается открытым.

Выступление Т.М. Гордеенок (Полоцк, ПГУ) на тему
**«Особенности преподавания иностранного языка
 в рамках специальности "Романо-германская филология"»**
 на международном научном семинаре «Романо-германская филология в контексте
 гуманитарных наук и проблемы подготовки специалистов» (11.04.2009 г., Полоцк)

Известно, что лингвистика и литературоведение как области научного знания на протяжении столетий боролись за свое самостоятельное существование и лишь в прошлом веке достигли столь горячо желанного статуса. Наряду с этим, данные дисциплины, имея общее основание, которым является язык, пересекаются, взаимодополняют друг друга и представляют собой две неотъемлемые составляющие филологического образования. На II Республиканском съезде учителей и преподавателей немецкого языка доктор филологических наук, профессор Минского государственного лингвистического университета Т. Глушак в своем докладе о состоянии и перспективах развития германистики в Беларуси справедливо отметила: «Немецкий язык и немецкая литература параллельно, но вместе с тем сообща должны составлять основу профессиональной компетенции германиста». С введением на историко-филологическом факультете специальности «Романо-германская филология» студенты получили возможность изучать языки и одновременно с этим значительно углубить свои знания в области литературоведения, а преподаватели оказались перед видоизмененной целевой установкой – воспитать не просто учителя иностранных языков, а филолога.

Вместе с тем можно констатировать как факт, что решение о переходе на новую специальность не было воспринято всеми и вся шквалом аплодисментов. Многие, и это, в первую очередь, касается преподавателей языковых кафедр, до сих пор высказывают свои опасения по этому поводу. Я озвучу лишь некоторые из них.

1. Не получится ли, что из-за большого объема художественной литературы у студентов не будет хватать времени на глубокое изучение языка?

2. Не ведем ли мы себя опрометчиво, вводя более сложную специальность, в то время как средний уровень знаний наших абитуриентов снижается?

3. Удастся ли развить у студентов достаточную языковую компетенцию в условиях уменьшения часов, отводимых на изучение первого иностранного языка?

В сложившейся ситуации естественным образом встает вопрос об особенностях и качестве преподавания иностранного языка в рамках специальности «Романо-германская филология». Сразу оговорюсь, что мое сегодняшнее выступление вряд ли может претендовать на роль доклада с глубокими выводами и готовыми рецептами, так как после введения новой специальности в нашем университете прошел всего год, рассматриваемый лично мною как год эмпирических наблюдений, которые, однако, уже сейчас можно и нужно анализировать.

Начну с цифр. Количество часов, отводимых на изучение первого иностранного языка, уменьшилось по сравнению с прежней специальностью на 386 часов (с 2494 до 2108 часов), при этом в данной статистической выкладке учитываются лишь часы аудиторных занятий. Как видим, цифра довольно значительная. Наряду с этим вызывает сомнение тот факт, что контроль знаний по всем теоретическим дисциплинам, за исключением теоретической грамматики, осуществляется в форме зачетов, в то время как в содержание государственного экзамена по основному иностранному языку, помимо прочего, входит вопрос по одному из теоретических аспектов лингвистики.

К спорным вопросам относится также отсутствие в новом рабочем учебном плане дисциплины «Экстенсивное чтение» на I, II и V курсах. Некоторые литературоведы придерживаются мнения, что данный предмет и ранее не имел большого значения, так как подразумевал работу над текстом художественного произведения с точки зрения развития языковых умений и навыков, а в рамках новой специальности и вовсе утратил всякий смысл. Вместе с тем первый опыт показывает, что отказ от дисциплины «Экстенсивное чтение» на начальных курсах ведет к образованию пробелов в знаниях, которые лишь с большим трудом восполнимы (*имеются в виду пробелы*) на других занятиях по иностранному

языку. Преподаватели-лингвисты отмечают, что увеличение лексического запаса на уровне глаголов, устойчивых словосочетаний, фразеологических оборотов идет значительно медленнее, а развитие умений построения монологического высказывания «буксует». Однако, прежде всего, студентами не усваиваются так называемые слова-«приправы» (например, *wohl, doch, nun, etwa* и другие) и лексика интенсивного использования (например, *eigentlich, ganz, beinahe, erst, damals, immer wieder* и прочее), которые зачастую являются неотъемлемой частью предложения и превращают академический язык в живую речь. Введение же данной лексики на занятиях по практике устной и письменной речи в качестве активного вокабуляра представляется, на наш взгляд, нецелесообразным, так как семантика и значение этих слов могут осмысливаться и усваиваться студентами только в контексте художественного произведения.

Однако самым болезненным моментом преподаватели-лингвисты считают резкое уменьшение количества часов (с восьми до четырех), отводимых на практику устной и письменной речи на втором курсе. При изучении иностранного языка именно второй курс представляется переломным пунктом, переходом количественных изменений в качественные, когда, пройдя «мутные воды» первого года обучения, где ставится произношение, оттачиваются основы грамматики, интенсивно обогащается школьный словарный запас, студенты начинают свободно говорить и выражать свои мысли на иностранном языке.

Вместе с тем следует отметить и некоторые положительные изменения, которые благодаря углубленному изучению литературы уже сейчас можно наблюдать на уроках иностранного языка. Активная интеллектуальная работа и эмоциональное соприкосновение с образцами высокой культуры, проходящее на занятиях по литературе, способствует расширению кругозора обучающихся. Они порой поражают нас знаниями, которые прежде невозможно было услышать из уст студентов специальности «Немецкий язык. Английский язык». Наряду с этим хочется отметить, что многих первокурсников отличает более внимательное отношение к тексту как таковому, комплексный подход при его рассмотрении, что уводит от восприятия текста как произвольного нагромождения слов и предложений.

Путей оптимизации процесса обучения иностранным языкам и, в частности, немецкому языку на специальности «Романо-германская филология» существует, на мой взгляд, несколько. С одной стороны, можно внести некоторые корректировки в рабочий учебный план, увеличив количество часов, отводимых на практику устной и письменной речи на втором курсе, до шести за счет непрофилирующих предметов, а также более тщательно продумав формы контроля по теоретическим дисциплинам. С другой стороны, на помощь должны прийти дисциплины литературоведческого цикла. Представляется целесообразным:

1) изучать терминологию не только на русском, но и на иностранном языке, что впоследствии поможет студентам свободно читать соответствующую научную и критическую литературу;

2) как можно активнее побуждать студентов к чтению художественных произведений на языке оригинала;

3) начиная с третьего курса, обсуждать на семинарских занятиях прочитанные произведения, в том числе, и на иностранном языке.

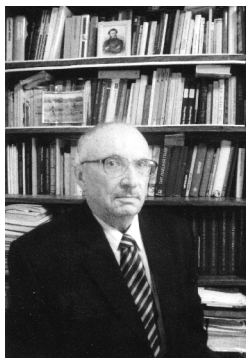
Однако основные дополнительные усилия по обеспечению качества преподавания иностранных языков должны, безусловно, предпринять сами лингвисты. Так, преподаватели секции немецкого языка, работающие со студентами первого курса, со второго семестра ввели в учебный процесс обязательное самостоятельное чтение кратких рассказов с последующим обсуждением на уроке. Помимо этого началось создание видеотеки для студентов, с помощью которой обучающиеся смогут в свободное от занятий время смотреть фильмы на немецком языке и совершенствоваться за счет этого свою языковую компетенцию.

Наряду с этим мы ежегодно устраиваем праздники немецкого языка, а также в рамках международного сотрудничества организуем для студентов страноведческие либо языковые семинары, которые проводят преподаватели Германской службы академических обменов и Института имени Гёте в Минске. С сентября 2008 года у нас работает преподаватель ДААД Штефани Ланге, что дает студентам возможность общаться с носителем языка и помогает приобрести необходимые языковые навыки. Все выше названное, на мой взгляд, может способствовать улучшению знаний, повышению мотивации студентов, привитию любви к немецкому языку и немецкой культуре.

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

А.А. Гугнин (Полоцк, ПГУ)

ВЛАДИМИР ДЕНИСОВИЧ СЕДЕЛЬНИК,
ЧЕЛОВЕК, УЧЕНЫЙ, ПРОСВЕТИТЕЛЬ, ОРГАНИЗАТОР НАУКИ, ТРУЖЕНИК
(Несколько дружеских заметок к юбилею)



Как приходит призвание? Призвание трудиться в определенной области, не покладая рук, день за днем, год за годом, во время отпуска и во время болезни, в хорошем настроении и в плохом, в порыве вдохновения и без оно? У каждого крупного специалиста, сумевшего стать признанным экспертом в своей отрасли и в своей стране, есть, разумеется, свой ответ на этот вопрос, свои мотивы, стимулы и побуждения. Да и не все работают по схеме, которую я здесь обозначил. Речь идет, конечно, не о педантично-ежедневном сидении за столом, но о постоянном пребывании «внутри» своей темы – будь то книга, статья, рецензия, перевод, редактирование сборника трудов коллег по ремеслу, или первых научных опусов своих учеников, или какая-либо другая востребованная работа специалиста. К этой когорте наиболее близких мне по духу германистов я уже давно отношу и Владимира Денисовича Седельника, чей непрерывный трудовой стаж приближается к 60 годам, из которых более 50 были отданы германистике. Но начать поздравительное слово все же хочется не с германистики, а с того, что ей предшествовало. И лучше всего словами самого юбиляра¹:

Родился в полесской деревне Запесочье, в XII – XIII вв. она была предместьем Турова, центра Туровского княжества; с места, где прошло раннее детство, сегодня виден памятник Кириллу Туровскому на Замковой горе. Теперь Туров – довольно неприглядное городское поселение, а некогда он соперничал с Полоцком, и Кирилл, по преданию, переписывался с Евфросинией Полоцкой. Более осознанное детство прошло под немцем, с лета 1941 по осень 1944. С конца 1943 г. немцы особенно лютовали, жгли партизанские деревни. В одной из них, Повчине, спасалась и моя семья. Я чудом, по наитию свыше, вернулся из этой деревни в Запесочье, к бабушке, как раз накануне того апрельского дня, когда немцы сожгли в одну большую избу всех жителей, забросали гранатами и сожгли. Повчин повторил судьбу Хатыни. В школу пошел в неполных 10 лет, закончил семилетку, потом школа фабрично-заводского обучения в Ленинграде, комбинат по подготовке мастеров-строителей в том же городе, работа по этой специальности в г. Балтийске Калининградской области. Там же окончил вечернюю среднюю школу. Некоторое время заведовал сельским клубом в соседней с Запесочьем деревне Вересница.

Так уж случилось, что процитированные сюжеты я узнал лишь недавно, хотя мы знакомы с Владимиром Денисовичем очень давно, и я давно знаю, что он родом из Беларуси, что практически каждый год он проводит отпуск в своей родной деревне, чтобы припасть к корням, очистить душу от всего лишнего и наносного, подумать о быстротекущей жизни, и, конечно же, поработать... В Москве мы говорили не столько о сугубо личном, сколько о бесконечных делах и заботах, о научных и издательских проектах, о своих планах и аспирантах. Сколько же Хатыней вынесла Беларусь?.. За последние 12 лет, когда я окончательно осознал Беларусь как вторую физическую и духовную родину, я, кажется, узнал о реальной войне больше, чем из книг, – от людей, переживших свою Хатынь мальчишками и девчонками... Но это уже совсем другая тема, хотя некоторые черты характера Владимира Денисовича – особого рода сдержанность и скромность, немногословие во всем, что касается интимной стороны жизни, сосредоточенная внимательность и крайняя добросовестность – всё это, как мне сейчас представляется, сформировалось в детстве и в ранней юности и сказалось потом и в отношениях с людьми и в профессиональной деятельности.

В 1957 г. поступил на романо-германское отделение филологического факультета МГУ, и с тех пор моя жизнь связана с Москвой и Подмосковьем. Своими университетскими учителями считаю Р.М. Самарина, В.П. Неустроева, Ю.Б. Виппера, Л.Г. Андреева. Был оставлен в аспирантуре, в 1967 г. защитил кандидатскую диссертацию по творчеству Германа Гессе (научный руководитель Р.М. Самарин). С 1966 по 1988 гг. работал в Орехово-Зуевском педагогическом институте, где прошел путь от преподавателя до доктора филологических наук, профессора. Заведовал кафедрой немецкого языка, затем кафедрой русской и зарубежной литературы. В 1985 г. защитил в МГУ (кафедра зарубежной литературы) докторскую диссертацию «Швейцарский роман первой половины XX века». С 1988 г. по настоящее время работаю в ИМЛИ РАН.

¹ Курсивом даются цитаты из «Автобиографии» В.Д. Седельника, написанной по моей просьбе. – А. Г.

Так, в одном абзаце, уложилась схема пяти десятилетий напряженной трудовой жизни. Жизни, в которой было всё: увлеченная учеба в лучшем вузе страны под руководством опытных наставников, постепенный выход в науку и поиск своего направления, четверть века педагогической работы, сопряженной с заведованием кафедрой, созданием научной школы и непрерывной исследовательской деятельностью, отраженной в многочисленных публикациях, привлекавших внимание уже в 1960-е годы, и – как следствие накопленного научного и литературного потенциала – естественный выход на более широкую читательскую аудиторию, в первую очередь, благодаря газетам, журналам и издательствам, которые очень быстро заметили талантливого и безотказного специалиста и постарались загрузить его работой – вплоть до сегодняшнего дня. Впрочем, Владимир Денисович не был в те годы исключением: на кафедре истории зарубежной литературы МГУ выросла целая плеяда талантливых германистов, внесших заметный вклад и в науку, и в саму интеллектуальную и культурную жизнь, в сохранение атмосферы творческого подъема и веры в будущее, которая обычно связывается с XX съездом КПСС. Я назову лишь некоторых, с которыми мы вместе трудились бок о бок целыми десятилетиями. В 1954 году окончила МГУ Нина Сергеевна Павлова. В 1956 году получил диплом германиста Грэйнем Израилевич Ратгауз, в 1959 году по окончании Берлинского университета им. Гумбольдта вернулся на кафедру Альберт Викторович Карельский (1936–1993), в 1961 году завершил свое образование в МГУ Александр Викторович Михайлов, в 1966 – Юрий Иванович Архипов. Всех, конечно, не перечислить, но я хотел лишь подчеркнуть, что университетская атмосфера способствовала содружеству и сотворчеству, и со многими выпускниками германиста Владимира Денисовича в дальнейшем связывали не только узы дружбы, но и совместные проекты. Как, например, с Ниной Сергеевной Павловой, ныне – почетном президенте Российского союза германистов. В данном случае уместно упомянуть хотя бы несколько наиболее значимых совместных трудов: замечательную книгу о швейцарской литературе, где высокая научность сочетается со столь же высокой степенью популярности и где общая согласованность позиций (и даже стиля) достигла такого уровня, что соавторы отказались от традиционных помет об авторстве отдельных глав²; уникальную антологию «Альпы и свобода», в которой Владимир Денисович написал комментарии и перевел десять текстов, в том числе и таких основополагающих авторов, как Карл Густав Юнг, Карл Шпиттелер, Шарль Фердинанд Рамю, Фридрих Дюрренматт и другие³; следующий важнейший совместный проект – очень своевременное и очень трудоемкое издание собрания сочинений Германа Гессе в восьми томах⁴, в котором Владимир Денисович подвел своеобразный итог своих многолетних занятий великим писателем⁵. В этом издании в полной мере отразилась не только высочайшая литературоведческая квалификация Владимира Денисовича, но и его постоянно растущее переводческое мастерство. И, наконец, опуская многое, нельзя не упомянуть один из важнейших германистских проектов последнего десятилетия – первую в отечественной науке академическую «Историю швейцарской литературы» в трех томах,⁶ работа над которой заняла многие годы: достаточно сказать, что в первом томе опубликованы семь глав, написанных А.В. Михайловым (1938–1995) именно для этого издания. Личный научный вклад Владимира Денисовича в этот фундаментальный проект является, бесспорно, самым весомым: им написано 18 глав, а в третьем томе – самом большом по количеству страниц и авторов, но и самом трудоемком по неизбежной редакторской работе, поскольку целый ряд писателей представлялся российскому читателю впервые, – он проделал поистине титаническую работу; этот труд еще многие годы будет достойно представлять отечественную германистику.

Итак, отчетливо вырисовывается картина последовательного и успешного выхода на передовые рубежи науки, в число наиболее авторитетных, востребованных и признанных специалистов. А, значит, и осуществление призвания. И все же эта схема представляется упрощенной, требующей дальнейшего уточнения. При изучении обширного списка публикаций Владимира Денисовича мы опять попадаем в

² Павлова Н.С., Седельник В.Д. Швейцарские варианты: Литературные портреты. – М.: Сов. писатель, 1990. – 320 с. 5000 экземпляров этого литературоведческого труда были мгновенно раскуплены, что далеко не всегда случается и с гораздо меньшими тиражами.

³ «Альпы и свобода»: Швейцарские писатели о своей стране. (1291/1991): Переводы / Сост. и авт. предисловия Н.С. Павлова; коммент. В.Д. Седельника. – М.: Прогресс, 1992. – 488 с. Тираж этой книги в выходных данных не обозначен, но хорошо помню, что купить ее можно было разве только в первые дни.

⁴ Гессе Г. Собрание сочинений. Т.1–8. Сост. Н.С.Павлова, В.Д.Седельник. – М.: АО Изд. группа «Прогресс»–«Литера»; Харьков: Фолио, 1994–1995. Немалый для того времени тираж издания – 25 000 экземпляров – в книжных магазинах не залежался, хотя параллельно издавались и четырехтомники Гессе и многочисленные однотомники.

⁵ Седельник В.Д. Творчество Германа Гессе в 20-е годы. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1967. – 21 с.

⁶ История швейцарской литературы. Том 1. Редакционная коллегия: Н.С. Павлова (отв. редактор), А.В. Маркин, В.Д. Седельник. Москва: ИМЛИ РАН, 2002. – 599 с.; История швейцарской литературы. Том 2. Редакционная коллегия: Н.С. Павлова (отв. редактор), А.В. Маркин, В.Д. Седельник. Москва: ИМЛИ РАН, 2002. – 367 с.; История швейцарской литературы. Том 3. Редакционная коллегия: В.Д. Седельник (отв. редактор), А.Г. Вишняков, Н.С. Павлова. Москва: ИМЛИ РАН, 2005. – 816 с.

атмосферу шестидесятых, когда поколение Владимира Денисовича (я лучше всего запомнил «общежитских», съехавшихся в Москву из разных уголков Советского Союза, как Карельский и Архипов), исполненное веры в жизнь, в науку и, конечно же, в самих себя, не только жадно впитывало атмосферу столичной культуры (музеи, театры, библиотеки, выставки, стадионы, встречи с писателями), но и настойчиво искало свое место в калейдоскопе еще не совсем понятных темпов московской жизни. На старших курсах и особенно в аспирантуре все мы уже что-то писали, открывали, сочиняли, переводили и уже думали о том, где всё это публиковать. И на наше счастье возможностей для публикаций в Москве с середины 1950-х годов было предостаточно. Открывались новые журналы («Иностранная литература», «Вопросы литературы» и многие другие), модифицировались издательства и создавались новые (чего стоит только постоянное расширение издательства «Прогресс» и отделившегося от него в 1983 году издательства «Радуга»), затевалась «Краткая литературная энциклопедия» и готовились многие другие издания подобного типа, одно за другим появлялись открытые, «полуоткрытые» и «полузакрытые» рецензионные и реферативные издания, где требовались постоянные сотрудники и постоянные авторы. Особенно в этих последних («Современная художественная литература за рубежом», регулярные издания и сборники ИНИОН РАН и другие), где сложились коллективы профессиональных и любящих литературу редакторов, пробовали свои силы и получали первое профессиональное признание молодые литературоведы. Я насчитал у Владимира Денисовича 120 рецензий и обзоров, опубликованных только в «Современной художественной литературе за рубежом» в 1969–1994 годах⁷. Это была самая настоящая литературоведческая школа – ведь практически все редакторы этого издания были сами пишущими критиками и литературоведами, и посещение редакции зачастую превращалось в профессиональный рабочий праздник. Но главное – на столах были выложены практически все новинки, поступающие в ВГБИЛ (то же относится и к ИНИОНу), и их можно было взять домой для ознакомления и прочтения... Что для Владимира Денисовича в те годы было особенно важно, так как, проводя большую часть времени в Орехово-Зуево, трудно было выезжать в библиотеки, и книги ВГБИЛ были существенным подспорьем в научной работе. С 1966 года его статьи и обзоры начинают публиковаться в «Вопросах литературы», затем в «Иностранной литературе», в киевском «Всесвите», в энциклопедических изданиях, в научных трудах ИМЛИ, и – почти без паузы – в дальнейшем зарубежье.

Принимал участие в международных научных конференциях в Минске, Полоцке и Новополоцке, Риге, Тбилиси, Ереване, Киеве, Вене, Будапеште, Лейпциге, Гайенгофене, Лейпциге. Работы печатались на немецком, французском, словацком, украинском языках.

В 1979 году в издательстве «Прогресс» увидела свет книга Эрнста Хальтера «Урвиль» с предисловием Владимира Денисовича, и с этого времени начинается длительное и плодотворное сотрудничество с крупнейшим издательством – в качестве рецензента, автора многочисленных предисловий, составителя книг, комментатора, и – что с годами для него становится все более существенным – переводчика немецкоязычной литературы.

Но Владимир Денисович не «утонул» в текучке будней, не увлекся соблазнительными в советские годы заработками, но продолжал наращивать свой потенциал как ученый и организатор научного производства. Как главный научный сотрудник ИМЛИ он не только безупречно выполняет свои плановые работы, но немало делает и сверх того – в том числе буквально «спасает» проекты, которые были запланированы много лет назад, но по разным причинам объективного и субъективного свойства так и не были осуществлены. Еще в шестидесятые или в самом начале семидесятых годов была задумана «История австрийской литературы», в восьмидесятые годы я держал в руках проект этого академического издания, составленный Юрием Ивановичем Архиповым и рассчитанный на пять томов. Юрий Иванович при всей его пылкой любви к австрийской литературе и знании ее не справился с огромной организаторской и предварительной рутинной работой, необходимой для «запуска» такого труда. Некоторое время и я, грешный, пытался взять на себя эту работу, но гайдаровские «500 дней» и последующие безобразия заставили не только литературоведов, но и большинство населения страны бороться за элементарное выживание (то есть работать сразу на нескольких работах, едва наскребая минимум на жизнь и на семью). По разным, конечно, причинам, но и большая прежде когорта германистов, желающих непосредственно участвовать в осуществлении проекта, в 1990-е годы заметно поубавилась: многие из «остепененных» стали выезжать за рубеж на заработки, иногда надолго или насовсем там оставаясь (С.С. Аверинцев, В.Н. Никифоров и другие), а молодая поросль (сейчас – слава богу! – напиральная со всех сторон) тогда еще не подросла. Да и я сам, наездившись по разным странам, перебрался в Беларусь, где когда-то провел свои лучшие послевоенные годы... Сейчас остается только удивляться и восхищаться, какую внутреннюю дисциплину, решимость, трудолюбие и энергию должен был собрать и сконцентрировать в себе Владимир Денисович, чтобы довести «Историю австрийской литературы XX века»⁸ до ума, тщательно отредактировать и унифицировать весь текст, и выпустить книгу в свет. Благодаря сегодня Владимира Денисовича,

⁷ С 1991 г. журнал был переименован в «Диапазон».

⁸ Опубликованной библиографии трудов В.Д. Седельника пока нет.

уместно вспомнить, как хотели сами австрийцы дождаться окончания этого предприятия, как много они помогали многим из нас, организовывая научные командировки в Вену и не жалея денег на необходимую литературу; но, увы, к сожалению, не всем из них удастся поддержать это достойное издание в руках.

В ноябре 2008 года в ИМЛИ состоялась оживленная конференция «Немецкая литература XX века: новый взгляд», на которой обсуждались узловые пункты и центральные проблемы концепции нового фундаментального труда «История немецкой литературы XX века». Как же приятно было видеть среди участников заслуженных ветеранов германистики (их, к сожалению, было немного), но еще приятнее – молодых германистов с сияющими глазами и напряженным вниманием (их было значительно больше)! Значит, жизненный труд шестидесятников не только оправдал сам себя, но и вырастил обнадеживающие ростки будущего – несмотря на все сложности перестроечного периода. Среди слушателей и докладчиков мы с глубоким удовлетворением видели учеников Владимира Денисовича. Но самой большой и обнадеживающей радостью было то, что Владимир Денисович согласился возглавить работу авторского коллектива и редколлегии над этим большим и ответственным трудом. Для всех нас это означает лишь одно – труд состоится!

3 – 12 августа 2010 г.

А.А. Гугнин

А.А. Гугнин (Полоцк, ПГУ)

К 75-ЛЕТИЮ ПРОФЕССОРА Е.А. ЗАЧЕВСКОГО: ДРУЖЕСКИЕ ШТРИХИ К НЕАКАДЕМИЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ



Уже несколько недель лежат на моем рабочем столе пять увесистых томов фундаментального научного труда профессора Евгения Александровича Зачевского «Группа 47». Страницы истории литературы ФРГ¹. Общий объем уже изданных книг – 180 учетно-издательских листов. И я хорошо знаю, что Евгений Александрович усердно работает сейчас над шестым томом. Будет ли этот том завершающим? На этот вопрос я от самого автора внятного ответа не получил. Меня это несколько удивило, и усердно читая том за томом, я пытался сам для себя ответить на этот вопрос. Ответ для себя я нашел. Другое дело – насколько удовлетворит этот ответ профессора и его коллег и близких, знающих его лучше, чем я... Прошу только не забывать, что я пишу не монографию о выдающемся ученом, а всего лишь «дружеские штрихи» к юбилейному портрету.

1. Можем ли мы, начиная в юности путь к истине, знать, насколько долг будет этот путь и какую истину мы в конце концов откроем (если вообще откроем)? Разумеется, каждый честный и порядочный человек (а ведь именно такими большинство из нас себя и считают) стремится к *объективной истине*. Но что он может знать о ней вне контекста (а, точнее, без огромного множества контекстов, обусловленных и случайных, конкретно-исторических и космических), который окружает его со всех сторон, в котором он живет, и дышит, и действует практически, эмпирически, на уровне рефлексов, и лишь через годы и годы (да и всякий ли еще человек?) начинает (теоретически) осознавать и понимать, что у каждого – *свой личный контекст* (контексты), и из этого объективного личного контекста возникает *объективная личная истина*, а у других людей – точно такой же собственный объективный личный контекст, и из этого другого объективного личного контекста формируется столь же объективно, но только *совсем другая* объективная личная истина. Как же я в юности (да и не только в юности) любил спорить (любил – неточное слово, просто спорил на силу особенностей натуры), наивно полагая, что отстаиваю истину и справедливость. Я исходил тогда из трафаретного и абсолютно неприемлемого для меня сейчас положения о том, что «в спорах рождается истина». Истина рождается (если рождается) не в споре, но в диалоге, в беседе, в максимально возможном внимании к аргументам собеседника – даже если он кажется тебе в данный момент идейным противником...

2. В 1999 году, то есть за два года до выхода в свет первого тома упомянутого фундаментального труда, Е.А. Зачевский опубликовал в издаваемом им научном сборнике «Вопросы филологии» статью с весьма любопытным названием: «Горестные размышления по поводу трудностей написания истории "группы 47"». Эта статья по вполне понятным причинам осталась за рамками основного труда, но в 2005 году профессор опубликовал ее расширенный вариант в своей книге «Зеркала времени. Очерки немец-

¹ Зачевский Е.А. «Группа 47». Страницы истории литературы ФРГ 1947–1949 гг. Том 1. Изд-во «Нестор»: СПб., 2001. – 287 с.; Зачевский Е.А. «Группа 47». Страницы истории литературы ФРГ 1950 – 1953 гг. Том 2. Изд-во «Нестор»: СПб., 2004. – 291 с.; Зачевский Е.А. «Группа 47». Страницы истории литературы ФРГ 1954–1957 гг. Том 3. СПб.: «Нестор», 2007. – 256 с.; Зачевский Е.А. «Группа 47». Страницы истории литературы ФРГ 1958–1961 гг. Том 4. – СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2008. – 272 с.; Зачевский Е.А. «Группа 47». Страницы истории литературы ФРГ 1962–1964 гг. Том 5. – СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2010. – 314 с.; шестой том находится в стадии завершения.

коязычной литературы второй половины XX века». В этой книге проблема контекста (контекстов), которую я обозначил в первом «штрихе», возникает неоднократно и заслуживает отдельного рассмотрения, но я затрону здесь лишь один ее аспект, который представляется особенно важным. Цитирую профессора: «Главная трудность для современных исследователей (и для меня, в частности) состоит в том, что все мы являемся детьми своего времени, все мы в большинстве своем (вольно или невольно) находимся еще во власти идеологических или эстетических устремлений (принимая или отвергая их), которые в значительной мере воздействовали на становление «группы 47». Временная дистанция чрезвычайно мала, чтобы достаточно объективно судить о значимости того или иного писателя, того или иного произведения. Как бы мы ни старались, мы не свободны от предвзятости в своих суждениях...»² Я выбрал для цитаты лишь одно место из многих, которое со всей очевидностью демонстрирует, что Е.А. Зачевский прекрасно представлял себе, что такое неизбежная субъективность человеческого сознания и какие подводные (и не только подводные) камни и рифы ждут исследователя, который стремится эту неизбежную субъективность преодолеть. Йенские романтики, может быть, впервые осознали неистощимые эстетические возможности хождения по непрочному канату объективности над бездной субъективности, разработали целый комплекс эстетических категорий и технических приемов, позволяющих художнику балансировать между крайностями объективности и субъективности (универсальная романтическая ирония, универсальный романтический роман, принцип фрагмента и так далее), добиваясь максимальной полноты постижения непознаваемых тайн мироздания. Ученые, кажется, до сих пор такой системы специальных приемов не разработали, ибо ученые в подавляющем большинстве своем (и чаще всего самонадеянно) автоматически склонны считать себя носителями объективного знания. Гипертрофированная субъективность – опаснейшая черта интеллектуалов, а отчасти и всего рода человеческого, и, по сути, необходимо было бы разъяснять это на доходчивых примерах уже школьникам, а в вузах вводить специальные и хорошо продуманные курсы (на всех специальностях). Мой первый и важнейший вывод из чтения трудов Евгения Александровича (не только его основной фундаментальной монографии) состоит в том, что из них – при желании и определенных усилиях, конечно, – можно вывести и сформулировать достаточно четкую методологию и методику путей и способов объективного литературоведческого исследования, когда ученый в процессе самого исследования не перестает осознавать границы и пределы собственной объективности и субъективности. Более того, именно понимание этой авторской установки приводит к тому, что изучение трудов Е.А. Зачевского почти незаметно превращается не только в увлекательное, но даже в захватывающее чтение. Становится понятно, почему ученый не «тонет» в огромном море фактов и подробностей, почему его не смущают бесконечные дискуссии не только о «группе 47» в целом, но и об отдельных писателях и произведениях, почему он пытается обнародовать и прокомментировать весь спектр мнений, не жалея места и времени на цитирование подлинников (часто архивных или до сих пор не использовавшихся), не уставая при этом разъяснять, чем было вызвано то или иное резкое суждение и с какой точки зрения каждый из участников дискуссии был по-своему прав. Но самое большое чудо, пожалуй, состоит в том, что при подобном подходе ни на одной странице не возникает ощущения нарочитого объективизма, аморфности, отсутствия личности исследователя – напротив, личность профессора выступает четко, ясно и темпераментно.

Это «необъяснимое чудо» подвигло меня на то, чтобы попытаться хотя бы в первом приближении понять истоки (генезис) подобной личности и подобного творчества. Мне пришлось просить профессора ответить на некоторые вопросы, в результате чего я получил три рукописных фрагмента автобиографии, цитаты из которой в дальнейшем приводятся курсивом. Жизненный путь Евгения Александровича – при всей неполноте сведений, полученных из первоисточника (то есть от самого Е.А.), – оказался для меня во многом неожиданным и поучительным. Но у меня нет столько места для подробного анализа, сколько парижские газеты и журналы около двух веков назад предоставляли великому Сент-Бёву, который – при всем блеске его биографического метода – все же порой существенно ошибался при встречах с неожиданным (в оценках Бальзака и Стендаля, например). Поэтому и моя попытка понять исследовательский метод Е.А. Зачевского из контекста его неординарной биографии является всего лишь толчком и канвой для работы фантазии, истинность которой будет подтверждена или опровергнута будущими биографами-архивистами...

3. Предки мои ничем особым не прославились, если не считать того, что прадед мой по отцовской линии собирался прикончить царя, за что и лишился дворянства, а деда моего из милости взяли в духовное училище и стал он сельским священником в Орловской губернии. Дед, между прочим, баловался писанием статей, так что я, наверное, пошел в него. От их рода, надо полагать, приобрёл некоторый авантюризм в поступках, ибо братаны моего деда были лётчиками, спёрли у советов два ероплана и сиганули в Финляндию, где и боролись с красными на стороне белофиннов. Правда, потом что-то у них там не заладилось, и они сиганули в Швецию, да там и остались. Сидели в тюрьме, одного из них король шведский

² Зачевский Е.А. Зеркала времени. Очерки немецкоязычной литературы второй половины XX века. – СПб.: Наука, 2005. – С. 10. Но процитированное положение содержится также и во Введении к первому тому фундаментального труда, что только подчеркивает его принципиальную важность для самого автора.

помиловал, увидев, как тот расписал в тюрьме капеллу. Хотя потом он пробавлялся извозом на такси, но картины его висят в шведских музеях. За всё это потом, вероятно, советы отомстили, когда в 1937 году арестовали моего отца, работавшего баллистом на военном заводе в Шлиссельбурге (взрыв там был, а отец в то время загорал на пляже в Сочи, но этого было достаточно для ареста), а мать с двумя детьми выселили в общежитие. В 1939 г. отца расстреляли. Позднее извинились, мол, ошибка вышла, и выдали матери 350 рублёв. Мать моя – вологодская крестьянка, хотя тоже по-своему дворянского рода, потому что семью, состоящую из 15 человек и имеющую по этой причине двух коров, посчитали кулацкой и корову одну отобрали. Правда, те соседи, которым корова отошла, как были голь-шмоль перекатная, так такими и остались до конца своей жизни. Во всей этой истории мне всё-таки удалось сохраниться благодаря господину великому случаю. Когда я родился, родители мои, ошалевшие от радости, не посмотрели свидетельство о рождении, а там было написано Зачевский Евгений Александрович, а отец мой – Зайчевский Александр Николаевич, а мать – Бережнева Елизавета Александровна (настоящая её фамилия Кайванова, что значит по-фински "берёзовая": после революции во время переписи ввиду отсутствия взрослых, все были в поле, а ребята испугались, спросить было не у кого, и переписчики решили – раз вы живёте на берегу реки, значит, будете Бережневы). Ввиду того, что из моей фамилии выпала «й», я не стал сыном «врага народа» и потом не имел каких-либо неприятностей в жизни.

Этот фрагмент автобиографии, в котором слышатся интонации свойственного Евгению Александровичу снисходительно грубоватого, но от этого не менее мудрого юмора, позволяет увидеть сразу несколько контекстов, из которых каждый достоин особого внимания. Когда я пытаюсь мысленно вообразить себе вышеприведенный фрагмент в лицах, то он легко разрастается в роман, где элементы семейной хроники органично перетекают в эпопею о судьбах России с середины XIX века. Столь же отчетливо встает перед моими глазами и остросюжетный многосерийный кинофильм (телефильм) с несколькими пересекающимися сюжетными линиями. Но это дело будущего. Примечательно то, как собственный жизненный путь Евгения Александровича – сначала через предков, а потом и лично – с одной стороны, оказывается органично связанным с судьбой России и уже поэтому весьма характерным и по-своему типичным, и с другой стороны, постепенно обретает свои особенные, неповторимо индивидуальные черты. Прочитав еще два фрагмента из автобиографии, относящиеся к войне и жизни в послевоенные годы.

Маменьке удалось захватить нас с сестрой и теткой в поезд, который оказался последним. По дороге на Вологду нас разбомбили, и после этого замкнулось кольцо вокруг Ленинграда. Мы жили в родной вологодской деревне моей матери. Там я пошёл в первый класс (в одной комнате ученики 1–4 классов). В 1944 г. вернулся в Питер. Меня опять послали в 1 класс. По гуманитарным предметам у меня были пятёрки, по математике, физике, химии и черчению тройки с натяжкой. В 7 классе пришлось посидеть два года, потому как не мог понять, почему $a+b=c$... Школу я окончил в 1955 г. В этом же году ушел в армию, служил 3 года в ГДР, был радистом. Учился в ЛГУ с 1960 по 1969 гг. на вечернем филологическом факультете. Работал в это время на Охтинском химическом комбинате слесарем – сбежал. Потом работал на заводе "Автоарматура" настройщиком губных гармошек.

«Губные гармошки» выводят нас на одно из важных увлечений юности Евгения Александровича: он несколько лет самозабвенно пел в джазе – на танцах, концертах, в ресторанах – везде, где требовался классический джаз или задушевный романс. Музыку к ним он сочинял сам, да и около половины текстов тоже вышли из-под его пера (остальные он подобрал у Пушкина, Блока и других любимых поэтов). Несколько лет назад в минуту сердечного расположения профессор подарил мне большой диск со своими записями – и голосу и репертуару его многие современные эстрадные певцы могли бы от души позавидовать, да и полученные им призы и грамоты лауреата самостоятельных артистов эстрады тоже о чем-то говорят. Правда, на мой вопрос о музыкальном образовании Е.А. ответил однозначно: *Никакого музыкального образования у меня нет, самоучка.* О втором серьезном хобби профессор сообщил мне следующими словами: *Был профессиональным спортсменом, первый разряд, легкоатлетическая школа им. В.А. Алексеева "Зенит", имею (теперь, наверное, уже нет) рекорд "Зенита" по барьерному бегу на 200 метров и всесоюзный рекорд в эстафетном беге 4 x 100.*

Как очевидно из приведенных выборочных фрагментов, биография ученого выглядит со стороны не просто неординарно, но даже слегка экзотически. Я не случайно упомянул про телесериал – в каких шикарных ресторанах можно было бы организовать съемки, какую богемную атмосферу растиражировать (напомню, что оригинальные записи с неповторимо великолепным голосом Евгения Александровича сохранились), каких красавиц и умниц показать в окружении популярного певца! Мои романтически-эротические фантазии, однако, вырастают не на пустом месте, а из первоисточника: *Пользовался большой популярностью у девушек во времена моей джазовой оупеи* – написал он мне вполне доходчиво, не смакуя конкретику, но открывая широчайшие возможности для писательской и режиссерской фантазии. А какое великолепное зрелище должен был представлять будущий профессор, устанавливающий рекорд в барьерном беге под ликующие крики и овации огромного стадиона!.. Хотя на этом запас моей фантазии (основанной на фактах) далеко не исчерпывается, самое время вспомнить, что все же основным поводом моих «штрых» является не собственно биография, а биография ученого, я не без сожаления возвраща-

юсю на литературоведческую стезю. А оставшуюся экзотику побережем для 80-летия Е.А., до которого (мне очень хотелось бы на это надеяться) мы оба должны дожить, не впадая в старческий маразм.

4. Евгений Александрович Зачевский родился 5 ноября 1935 года в Ленинграде (с 1991 г. – Санкт-Петербург), где живет и работает по настоящее время. Окончил Ленинградский государственный университет имени А.А. Жданова в 1969 году. В том же году был принят на работу в Санкт-Петербургский государственный политехнический университет, в котором продолжает работать и сегодня. Первые статьи и рецензии были опубликованы в 1978 году в Ленинграде и в Москве. В 1980 году Е.А. Зачевский защитил *первую* в СССР диссертацию (кандидатскую) о Вольфганге Кёппене (1906–1996), изучением творчества которого продолжает заниматься и по сегодняшний день. В 1995 году – он стал членом Общества В. Кёппена в Грайфсвальде... В числе своих учителей он особо отмечает А.В. Русакову и Н.Д. Смуруову. Из этих сведений видно, что Е.А. Зачевский пришел в науку осознанно, то есть взрослым и зрелым человеком со сложившимися взглядами на жизнь и вполне определившимися литературными вкусами, что, безусловно, положительно сказалось на его дальнейшей научной работе. Размышляя о проблеме позднего вхождения в науку (это и моя проблема), я постоянно вспоминаю великолепные слова Готфрида Бенна, сказанные им в 1951 году в докладе «Проблемы лирики» перед студентами Марбургского университета (где он сам учился в начале XX века): «Лишь немногие начинают с совершенства... Талант может развиваться с помощью труда, и талант может иссякнуть. Моя наука гласит: приходит поздно, поздно к самому себе, поздно к славе, поздно на фестивали...»³. Как ни странно, но это эссе немецкого писателя, которое я начал переводить в октябре 1980 года по вечерам со слипающимися от усталости глазами (меня послали на две недели пасти коров в подшефном колхозе, и, набегавшись целый день за голодными коровами по пустым осенним полям, я сидел вечером за ту работу, к которой чувствовал призвание), во многом поддерживало меня в последующие годы, не давая развиваться бессильному отчаянию перед абсурдными ситуациями, в которые нередко заталкивала жизнь...

5. Впервые мое внимание на Е.А. Зачевского обратил в конце 1970-х или в самом начале 1980-х годов Григорий Алексеевич Шевченко, редактор популярного тогда журнала «Современная художественная литература за рубежом», в котором я сам постоянно публиковал рецензии и обзоры – для души и для заработка. Я стал внимательно вчитываться в публикации, пытаюсь ревниво-пристрастным взглядом специалиста оценить их достоинства и недостатки, и обнаружил прежде всего удивительную скрупулезность и добросовестность – даже в рецензиях Е.А. Зачевскому удавалось писать практически всегда обстоятельно и взвешенно, избегая элегантно-небрежного налета эрудированной поспешности, которой нередко грешат даже маститые критики. В 1989 году в издательстве Ленинградского университета вышла в свет научная монография Е.А. Зачевского «"Группа 47" и становление западногерманской литературы». Эта монография, кажется, прошла не особенно замеченной. Может быть, в том числе и потому, что литературой ФРГ давно и по-своему плодотворно занимались известные московские литературоведы и критики: И.М. Фрадкин, И.В. Млечина, В.И. Стеженский, Н.С. Павлова, А.В. Карельский, Ю.И. Архипов и другие. Но никто из них (даже И.М. Фрадкин) не погружался столь глубоко и разносторонне в предысторию группы, никто не нашел возможным потратить многие годы на изучение газетной и журнальной прессы первых послевоенных лет (но и более ранней и более поздней), никто не изучил «насквозь» творчество всех многочисленных писателей, солидаризировавшихся с «группой 47» или отвергавших ее. Отсюда уже в этой книге возникают немаловажные порой уточнения (даты, факты, некоторые выводы) по сравнению с предшественниками. До некоторой степени это прояснилось в 1991 году, когда Е.А. Зачевский защитил докторскую диссертацию по теме монографии. В 1992 году ему было присвоено звание профессора.

6. Наше личное знакомство случилось очень поздно, в апреле 2003 года, в Новополюцке, куда Е.А. Зачевский любезно согласился приехать на Вторую международную литературоведческую конференцию «Русская, белорусская и мировая литература: история, современность, взаимосвязи». После блестящего доклада «"Группа 47" – взгляд из XXI века» и при подведении итогов трехдневной конференции обнаружилось, что Е.А. Зачевский – «однолюб»: он и после докторской диссертации остается верен однажды избранному направлению исследования. Он подарил нам первый том своей рассчитанной на многие тома монографии «Группа 47». Страницы истории литературы ФРГ. 1947–1949». А сейчас мы с нетерпением ждем шестой том – как же быстро бежит время!.. Совершенно очевидно, что мировая германистика получила в свое распоряжение самый добросовестный и обширный труд по истории «группы 47», наиболее влиятельному литературному объединению писателей этой страны, без объективной оценки которого практически немислимо глубокое понимание самой литературы ФРГ. И дело не только в том, что самые известные немецкие лауреаты Нобелевской премии (Генрих Бёлль и Гюнтер Грасс) были активными членами этой группы, но не в меньшей степени и в том, что Е.А. Зачевский с удивительной емкостью воссоздает широчайшую историко-литературную панораму, где все являются участниками диалога: крупнейшие немецкоязычные писатели (прозаики, поэты, драматурги), писатели второго и третьего рядов, перворазрядные и второразрядные критики и литературоведы – все выступают на своем месте и по мере их вовлечен-

³ Бенн Г. Проблемы лирики // «Вопросы литературы». – 1991. – № 7. – С. 160 – 161.

ности в важные или побочные эпизоды жизнедеятельности рассматриваемого литературного (и не только литературного) объединения. Искусство исследователя сказалось и во внимании к мельчайшим (но немаловажным) деталям, и в соблюдении необходимых пропорций, позволяющих не терять основную нить повествования. Перед глазами читателя проходит не только почти вся литература, но и вся история ФРГ – во всем разнообразии общественно-политических и собственно творческих установок. Более того, Е.А. Зачевский постоянно обращается ко всей истории немецкоязычных литератур XX века, отслеживая как общие тенденции развития и смены литературных традиций и мод, так и их специфические преломления в творчестве каждого отдельного писателя. Разумеется, не всех современных читателей может устроить исследовательская позиция профессора, тяготеющая к литературе общественно ангажированной, заинтересованной в диалоге с читательской аудиторией, которую эта литература прямо или опосредованно просвещает и направляет. Направляет к жизни по совести, к осознанию важнейших духовных ценностей, отнюдь не идентичных идеалам «общества массового потребления».

7. И опять почему-то упорно вспоминается цитата, на этот раз из Франца Кафки: «Нет нужды выходить из дому. Оставайся за своим столом и прислушивайся. Даже не прислушивайся, жди. Даже не жди, будь неподвижен и одинок. И мир откроется тебе, он не может иначе». Разумеется, Кафка вовсе не был «неподвижен и одинок», напротив, он был необычайно активен в работе со словом, в поисках нужной мысли, в осмыслении каждой жизненной ситуации. «Неподвижен и одинок» в контексте жизни и творчества Кафки означает прежде всего священную неприкосновенность своей внутренней духовной позиции, ради сохранности которой он в том числе расторг помолвки со своими возлюбленными. Мир открывается только тому, кто хочет его открыть, но горе тому писателю (и литературоведу!), кто думает, что ключ к этому открытию мира находится вовне, а не в нем самом. Для такой позиции, которую избрал Кафка, нужно не только определенное мужество, но и упорство, и немалое терпение. Почему я вдруг об этом вспомнил? Помимо моего желания, сама биография Е.А. Зачевского натолкнула на подобные мысли... Вся жизнь (75 лет – это уже целая жизнь!) проходит в Санкт-Петербурге. В этой жизни появляется Вольфганг Кёппен, а за ним десятки и десятки других писателей, они приходят сами, они не могут не прийти... Из предисловий к книгам профессора Е.А. Зачевского (хотя он сам в этом плане не слишком многословен) можно все же отчетливо увидеть, как «открывается мир» и почему «он не может иначе». Любовь к писателям заставляет все же «выходить из дому» – хотя бы в библиотеки и архивы. Но затем и этого становится недостаточно, приходится писать письма самим писателям, обращаться в немецкие издательства, библиотеки и архивы... Поступают приглашения на конференции, заводятся знакомства с писателями и критиками... Так «однолюб» незаметно становится необходимым и важным звеном историко-литературного процесса, восстановителем исторической памяти, на фундаменте которой только и может быть построена подлинная человеческая культура. Так профессор Е.А. Зачевский желанным гостем объехал Германию, так он стал желанным гостем и участником литературоведческих дискуссий в Полоцком государственном университете в 2003 – 2010 годах, и мы надеемся, что эти встречи продлятся.

8. Еще несколько вех общественной и творческой биографии ученого... С 1995 года он является редактором-издателем ежегодника «Вопросы филологии», который он выпускает по месту работы, но где регулярно публикуются ученые из разных стран. Недавно на моем рабочем столе появился пятнадцатый выпуск этого издания. С 2000 года Е.А. Зачевский – заместитель редактора ежегодника «Вопросы методики преподавания в высшей школе». Не буду здесь перечислять все выполненные им работы, которые публиковались не только в различных городах и издательствах СССР и России, но и в Германии, Латвии и Беларуси. Но все же необходимо упомянуть, что с 1996 года он начинает регулярно публиковать свои переводы (проза, поэзия, эссеистика, научные тексты), порой достаточно объемные. Кроме того, Е.А. Зачевский является также автором нескольких учебных пособий по немецкому языку и целого ряда работ по проблемам перевода и художественного перевода. Мы рады, что несколько его статей впервые увидели свет в изданиях Полоцкого государственного университета.

9. В заключение попытаюсь определить в первом приближении исследовательский метод профессора, который он сам отчетливо обозначил во введении к первому тому своего многотомного исследования и который осветился новыми гранями в последних книгах. Ссылаясь на классическое определение культурно-исторического метода А.Н. Веселовского, Е.А. Зачевский несколько корректирует его позднейшими исследованиями истории немецкой литературы Ф. Фогта (1922) и Бенно фон Визе, который уже после Второй мировой войны настаивал на важности соблюдения определенного исследовательского «равновесия» между вниманием к имманентному развитию литературы и необходимостью не упускать из виду историю литературы, которая не может существовать вне общественного контекста. Дальнейшая разработка принципов и методики литературоведческого анализа, устремленного к достижению подобного равновесия, на мой взгляд, составляет основу исследовательского пафоса профессора Е.А. Зачевского, которому и я, и мои коллеги желаем здоровья, счастья и дальнейших успешных трудов в свое удовольствие и во благо российской и мировой науки!

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От редколлегии</i>	3
-----------------------------	---

РОМАНО-ГЕРМАНСКАЯ И СЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ: НАУКА И ВУЗОВСКАЯ СПЕЦИАЛЬНОСТЬ

<i>Мусиенко С.Ф.</i> История зарубежной литературы в Беларуси: особенности изучения и преподавания.....	4
<i>Леонова Е.А.</i> Романо-германская филология в Белорусском государственном университете: состояние и проблемы преподавания.....	7
<i>Гуревич Р.В.</i> О методах исследования средневековой мистической литературы.....	10
<i>Цветков Ю.Л.</i> Современная стратегия германской филологии: от модерна к модернизму.....	13
<i>Кудрявцева Т.В.</i> О концепции коллективного труда «История литературы Германии: XX век» (в двух томах): методологические и практические размышления.....	17
<i>Румянцева Т.Г., Грицанов А.А.</i> Философия и литературоведение: взаимодействие посредством концептов.....	25
<i>Гордеенок Т.М.</i> Художественная концепция судьбы или концепт «судьба»? К постановке проблемы (На материале прозы немецких романтиков).....	27
<i>Автухович Т.Е.</i> Риторическая проблематика в литературоведении.....	30
<i>Иоскевич М.М.</i> Художественное произведение как «ловушка»: мечта интерпретатора.....	36
<i>Маслова В.А.</i> Лингвокультурология на службе литературоведения.....	40
<i>Оксенчук А.Е.</i> Интертекстуальный анализ: истины и заблуждения.....	44
<i>Жилина Н.П.</i> «Южные» поэмы А.С.Пушкина в аспекте аксио-анализа.....	47
<i>Шумко В.В.</i> История русской фантастики: проблемы изученности и изучения.....	50
<i>Голубович Н.В.</i> Художественная условность как предмет исследования.....	54

ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ И МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ

<i>Васюковіч Л.С.</i> Метатэкст у структуры падручніка па беларускай мове.....	56
<i>Шевцова Л.И.</i> Литературное образование в средней школе (Прошлое, настоящее и будущее).....	61
<i>Гончар С.В.</i> Литература Франции: проблемы и перспективы создания учебно-методического комплекса для вузовского курса.....	63
<i>Остапук М.А.</i> История Франции и ее место среди теоретических дисциплин языкового цикла.....	65
<i>Дорошкевич А.Н.</i> Специфика курса «История Франции» для специальности 1-21 05 06 «романо- германская филология» в социокультурном и лингвистическом аспектах.....	68

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Тетерина Е.Н.</i> Об организации эпического пространства в поэме Дж. Мильтона «Потерянный рай».....	70
<i>Кононова А.С.</i> Основные направления изучения творчества Джейн Остен.....	74
<i>Забогонская И.Л.</i> Эволюция мотива путешествия в поэмах Дж.Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» и «Дон Жуан».....	76
<i>Антипова И.А.</i> Своеобразие композиции романа Ричарда Олдингтона «Смерть героя».....	78
<i>Королева М.Э.</i> Образ падре и принцип детерминизма в романе Г. Грина «Сила и слава».....	82
<i>Мостобай Т.Ф.</i> Мотив насилия в романе Дж. Фаулза «Коллекционер» и Э. Бёрджесса «Заводной апельсин».....	85
<i>Пономаренко Ю.В.</i> Прием «литургической игры» в британском романе второй половины XX века (На примере произведений У. Голдинга, А. Мердок, Дж. Фаулза, П. Акройда).....	94
<i>Марданов А.А.</i> Мотив катастрофы как индивидуальная художественная деталь в произведениях Мартина Эмиса.....	100
<i>Поваляева Н.С.</i> Деконструкция викторианского художественного кода в романе С. Уотерс «Тонкая работа».....	103
<i>Поваляева Н.С.</i> «Sometimes I feel like a motherless child»: образы матери в творчестве Дж. Уинтерсон.....	106

ЛИТЕРАТУРА США

<i>Гулевич Е.В.</i> Импрессионистский психологизм прозы Г. Джеймса.....	110
<i>Томашевич О.В.</i> Американская мечта в романе Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «Последний магнат».....	115
<i>Лукьяненко О.А.</i> «Праздник, который всегда с тобой» Э. Хемингуэя как реакция на «Автобиографию Элис Б. Токлас» Г. Стайн.....	119
<i>Третьяк З.И.</i> Авторское видение Первой и Второй мировых войн в романе Э. Хемингуэя «За рекой, в тени деревьев»	121
<i>Никифоров А.А.</i> Холокост в мировой поэзии и поэзии США: темы, проблемы, подходы к изучению.....	123
<i>Страх С.И.</i> Парадоксы человеческой природы в романе К. Воннегута «Мать Тьма».....	139
<i>Мостобай Т.Ф.</i> Жизнь как летаргический сон в романе Сола Беллоу «Дар Гумбольдта».....	143

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Синило Г.В.</i> Эволюция поэтического синтаксиса Ф. Гёльдерлина и ритмико-синтаксические особенности его поздних гимнов (к вопросу о синтезе культурологического, философского и филологического подходов при анализе поэтического феномена).....	148
<i>Масловская В.А.</i> Влияние пиетизма на раннее творчество Ф. Гёльдерлина.....	158
<i>Беларев А.Н.</i> Функции экфрасиса в творчестве Пауля Шеербарта.....	161
<i>Седельник В.Д.</i> Маша Калеко и поэзия «новой деловитости».....	166
<i>Зачевский Е.А.</i> Поэт как индикатор духовного состояния времени. Творчество Вольфганга Бэхлера конца 50-х – начала 60-х годов.....	173
<i>Зачевский Е.А.</i> Насколько одинок писатель в наше время? На примере творчества Вольфганга Кёппена и Бото Штрауса.....	179
<i>Адамович Н.Л.</i> Эволюция творчества Ф. Фюмана: 1953 – 1970.....	183
<i>Добряшкіна А.В.</i> В поисках «другой истины»: библейский мир глазами Гюнтера Грасса.....	186

АВСТРИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Коновод Л.М.</i> Немецкоязычная конкретная поэзия: традиции и новаторство.....	192
<i>Филатова В.Ю.</i> «Отсутствующий» персонаж в драматургии Томаса Бернхарда.....	194

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Борисеева Е.А.</i> Традиции мениппеи во французской литературе первой половины XX века (Л.-Ф. Селин «Путешествие на край ночи»).....	198
<i>Мозгова Т.А.</i> Роман «Платформа» М. Уэльбека и традиции французского «экзотического романа».....	200
<i>Кондаков Д.А.</i> Реакция на время в поэзии Мишеля Уэльбека.....	203

БЕЛОРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Сінькова Л.Д.</i> Беларуская літаратура ў параўнальным вывучэнні.....	207
<i>Чарота У.І.</i> Рэцэпцыя спадчыны Дантэ Аліг’еры ў творчасці Язэпа Пушчы.....	213
<i>Несцер Н.В.</i> Мастацкая інтэрпрэтацыя антычных вобразаў і матываў у творчасці Э. Паўнда і беларускіх паэтаў.....	216
<i>Вежлева О.В.</i> Жанровая специфика повести А. Адамовича «Последняя пастораль».....	219

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

<i>Люкевич В.В.</i> Федор Достоевский и Якуб Колас: типологические сходжения.....	223
<i>Трацяцк З.І.</i> Даследаванне беларускага прыгожага пісьменства XX стагоддзя ў кантэксце заходнееўрапейскай і амерыканскай літаратуры.....	227

Крикливец Е.В. Пространство и время в литературоведении и художественной практике В. Астафьева и В. Казько.....	230
Лушневская Е.В. Вопрос о скандинавских прототипах в «Песни о нибелунгах».....	234
Смутькевич А.А. Виды заимствований в повествовательных сборниках (На материале «Семидесяти рассказов попугая», «Декамерона» и «Кентерберийских рассказов»).....	237
Мартынова О.М. Традиции немецкой народной драмы и комедия Анджело Беолько «Пастораль».....	243
Кучеровская-Марцевая В.И. Концепция «saudade» в романе Антонио Табуки «Становится все позднее».....	246

МАТЕРИАЛЫ О ПИСАТЕЛЯХ – ЛАУРЕАТАХ НОБЕЛЕВСКОЙ ПРЕМИИ

Гугнин А.А. Материалы о немецких писателях:	
Герхарт Гауптман.....	250
Герман Гессе.....	252
Гюнтер Грасс.....	254
Нелли Закс.....	255
Томас Манн.....	257
Пауль Хейзе.....	258
Рудольф Эйкен (Ойкен).....	260

ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

Зачевский Е.А. Незнакомые стихи Готфрида Бенна и Теодора Крамера (К проблеме поэтического перевода).....	262
--	-----

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Путрова М.Д. Гендэрныя асаблівасці ўжывання імя ўласнага.....	271
Лебедева И.Г. Исследования слога: история и современность.....	276
Истомин В.С. Предметное поле политической лингвистики.....	278
Фурашова Н.В. Когнитивная семантика и история слова.....	281
Бархатова Ю.О. Язык как форма фиксации результатов чувственного познания (На примере перцептивного признака «форма»).....	286
Зозуля О.Л. Отражение когнитивных связей в семантических определениях фитонимов (На материале современного немецкого языка).....	289
Чеботарская И.В. К вопросу о функционально-стилистической дифференциации немецкого языка.....	291
Лебедева И.Н. О прототипичности пар прилагательных размера в системе современного немецкого языка.....	293
Матько И.Д. Дискурсивные слова как предмет прагматических исследований.....	295
Шакун С.В. Коннотативный компонент в семантике неологизмов (На примере сложных слов немецкого языка).....	297
Агабалаева О.А. Функции фразеологических единиц в немецком политическом дискурсе (На материале немецких парламентских дебатов).....	299
Агабалаева О.А. Стилистические приемы повышения эмоционально-экспрессивной окраски фразеологических единиц в политическом дискурсе (На материале немецких парламентских дебатов).....	302
Тумчёнок И.Э. Представленность структурно-смысловых типов предложения в немецких пословицах.....	304
Хохлов А.В. Неологизмы и заимствования в произведениях В.П. Аксёнова.....	307
Тулуш Т.І. Тыпы складана залежных сказаў пры рэалізацыі значэння інтэнсіфікацыі прыметы ў англійскай мове.....	311
Радзюк В.В. Лексіка-семантычная характарыстыка беларускай лінгвістычнай тэрміналогіі паслякастрычніцкага перыяду.....	314
Никончук А.С. Метафора-текст в идиолекте Ф. Гарсия Лорки.....	315
Символокова Т.В. К вопросу о соотношении символа и тропов.....	317
Егоров И.А. Некоторые особенности коммуникации в интернете.....	320

КРУГЛЫЕ СТОЛЫ

Выступление Я.Л. Лапина и дискуссия на тему «Концептуальные ориентиры сопоставительного литературоведения» (10.04.2008 г., Полоцк)	323
Фрагмент выступления Л.Г. Дорофеевой на тему «Аксио-анализ как путь герменевтического исследования (на материале древнерусской литературы)» (11.04.2008 г., Полоцк) ..	330
Выступление А.В. Коротких на тему «Возможности обогащения литературоведения методами смежных наук» (11.04.2008 г., Полоцк)	333
Выступление Т.М. Гордеенок на тему «Особенности преподавания иностранного языка в рамках специальности "Романо-германская филология"» (11.04.2009 г., Полоцк)	335

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

Гугнин А.А. Владимир Денисович Седельник, человек, ученый, просветитель, организатор науки, труженик. (Несколько дружеских заметок к юбилею).....	337
Гугнин А.А. К 75-летию профессора Е.А. Зачевского: дружеские штрихи к неакадемическому портрету.....	340

Научное издание

РОМАНО-ГЕРМАНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ В КОНТЕКСТЕ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

Международный сборник научных статей

В авторской редакции

Ответственные за выпуск *А.А. Гугнин, Д.А. Кондаков*
Компьютерная верстка *М.В. Ломаева*
Дизайн обложки *Е.В. Устинович*

Подписано в печать 18.01.11. Формат 60х84^{1/8}. Бумага офсетная. Ризография.
Усл. печ. л. 43,5. Уч.-изд. л. 41,03. Тираж 120 экз. Заказ 41.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования «Полоцкий государственный университет».

ЛИ № 02330/0548568 от 26.06.2009

ЛП № 02330/0494256 от 27.05.2009

Ул. Блохина, 29, 211440, г. Новополоцк.